كتاب الهلال

الجميلة والمقدس



فتحي عبد السميع

سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة
غالى محمد

رئيس التحرير
سعد القرش

مدير التحرير
أحمد شامخ

المستشار الفنى
محمود الشيخ

سكرتير التحرير
صلاح زيادي

مستشار التحرير
محمد رضوان

تصميم الغلاف: محمود الشيخ

الإدارة
القاهرة: ١٦ شارع محمد عزالعرب بك (المبتديان سابقا) - ت: ٢٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط).
المكاتبات: ص.ب: ٦١ العتبة - القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١ - تلغرافيا: المصور - القاهرة ج.م.ع.
تلكس: Telex 92703 hilal u n
فاكس: FAX: 3625469

ثمن النسخة
سوريا ١٢٥ ليرة - لبنان ٨٠٠٠ ليرة - السعودية ١٢ ريالا - البحرين ١,٢ دينار - قطر ١٢ ريالا - الإمارات ١٢ درهما - اليمن ٤٠٠ ريال - فلسطين ٢ دولار.

الاشتراكات
قيمة الاشتراك السنوى ٩٦,٠٠ جم داخل جمهورية مصر العربية تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٤٠ دولاراً - أوربا وآسيا وأفريقيا ٤٥ دولاراً - أمريكا وكندا والهند ٥٠ دولاراً - باقى دول العالم ٧٥ دولاراً
القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل لإدارة الاشتراكات بخطاب مسجل كما يرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد

الإصدار الأول/ يونيو ١٩٥١

البريد الإلكترونى: helalmag@yahoo.com

الموقع الإلكترونى: daralhilal.com.eg

طبع هذا العدد بأخبار باكين

الجميلة والمقدس

فتحى عبد السميع

دار الهلال

مقدمة
الجميلة والمقدس

الجميلةُ هي الكتابةُ الإبداعية سواءٌ أكانت قصيدة ، أم قصة قصيرة، أم رواية، أم مسرحية. ولا أدرى سرَّ انفصالِ الأدب عن مصطلح الفنون الجميلة الذى يتم تداوله ليعبِّر عن فنونٍ مثل الموسيقى والرسم، والنحت ، فمِن الشائع استخدامُ عبارةٍ مثل "الأدب والفنون الجميلة"، والحقيقةُ أن الجَمالَ هو أهم ما يميز الكتابةَ الأدبية ، فلا معنى للكتابة بوصفها أدباً إنْ لم تكن جميلةً فى المقام الأول، فجَمال الكتابة هو ما يحدد هويتَها ، فقصيدةٌ جميلة عن عصفورٍ أو علبةٍ فارغة فى الشارع، أهم مِن قصيدة سيئة عن رمزٍ عظيم أو قيمةٍ إنسانية كبرى، وإذا كانت الكتابة عندما تتجرد مِن الجمال تصبح كيانا تافها يسهل علينا طردُه مِن جنة الإبداع بلا أسفٍ مهما كانت القيمة المعرفية التى تحملها تلك الكتابة ، فإن الكتابةَ التى تحوى قدرا عاليا من الجمال لا يمكن أن ننبذَها حتى لو اختلفنا مع رسالتها المعرفية ، ولا يمكن أن

نتجرأ ونَصِفَها بالتفاهة ، فالمبدع الذى يضع عينَه على جمال الكتابة كجوهرِ عمله لا يمكن أن يصدر عنه نصٌ تافه ، والإنسان عموما كلما تَرَقَّى فى اكتساب ثقافة التلقّى الجمالى كلما ابتعدَ عن السطحية والتفاهة.

وإذا كانت الكتابة الإبداعية تحمل قيمةً معرفية يسهل التدليل عليها، فإنها لا تحلق في صدورنا ، ولا تلمس أعماقَنا، بسبب تلك القيمة وحدَها، ونحن عندما نقبِل على الكتابة الإبداعية، لا نتوجه إليها بسبب ذلك البُعد المعرفى ، والأولى فى تلك الحالة أن نقرأ مقالا أو دراسةً عن الموضوع ، وربما كان الأجدر أن نذهب إلى فيلسوفٍ ليحدِّثنا عن الحب أو الحرية مثلا، بدلا من الذهاب إلى شاب فى مقتبل العمر كَتَب قصيدة عن الحب أو الحرية، فهو أكثر خبرةً من الشاب، وأكثر وضوحا فى تقديم حِكمته الغزيرة، لكن البشرية رفضت الوقوفَ عند الفلاسفة العظام، وراحت تبحث فى الأدب الذى يدور حول الموضوعات الفلسفية نفسها، لأن الأدب لا يقدم لنا تلك الموضوعات كما تقدمها الفلسفة ، وذلك لأسباب كثيرة ، منها أن الفلسفةَ تخاطب الإنسان بوصفه عقلا فقط ، الفلسفة تحتفى بالحُجة والبرهان والمنطق، أمّا

الكتابة الإبداعية فتحتفى بالإنسان ككُل ، بعقله وعواطفه، بوعيه ولا وعيه . الكتابةُ لا تقدم لنا فكرة ، بل فكرة + جمال + روح إنسانية، ومن هنا غالبا ما نجد دراسةً فكرية تتطابق مع أخرى تقريبا ، ومن الشائع أن نجدها تنقل مقاطعَ من دراسات سابقة بالنص ، بل وهناك دراسات لا حصر لها تعتمد على القص واللصق دون مجهود آخر، ونحن نقدرٌ مثل تلك الدراسات عندما تقدم لنا إحاطة شافية بموضوع ما، أمّا فى الكتابة الإبداعية فكل مبدعٍ يُسبِغ على الفكرة شيئا مِن روحه، وكل إنسان فى الحقيقة يمتلك هذا الكيانَ المعقد والمُعجِز، والمبدع والمدهش دائما، والذى يظل لغزا لا تنتهى أسرارُه، ولا يخمد توهجه، والكاتبُ بشكل عام مِن أكثرنا إصغاءً لكيانه، وانفتاحا على المستويات المختلفة لهذا الكيان الإنسانى العجيب، وبارتباط الفكرة بذاتٍ خاصة وفريدة فى ذاتها من ناحية ، ومتصلةٍ بالكُل الإنسانى من ناحية أخرى لا تصبح فكرة فقط ، بل فكرة زائد روح، ومن هنا تتجدد الفكرة إلى ما لا نهاية وتطلب المزيد، فنحن قد نكتفى بقراءة كتاب موسّع عن الحرية مثلا، لكننا لا نتوقف عند قراءة قصيدة واحدة عن الحرية مهما كانت عظمة تلك القصيدة، وهكذا لا

تمنعنا قراءةُ فيلسوفٍ خبير يتحدث عن الحب من الاستماع إلى شاعر شاب يتحدث عن الحب ويستحوذ علينا أكثرَ من استحواذ ذلك الفيلسوف الكبير، فالمبدع يسحرنا بجماليات الكتابة، يمنحنا المتعةَ فى اللحظة نفسها التى يمرر فيها رسالتَه، وعندما يفشل فى الإمتاع تنهار تلك الرسالة مهما كانت قيمتُها كما ذكرنا.

وإذا كان الملمح الجوهرى فى الكتابة هو الجَمال دون جورٍ على الجوانب الأخرى لرسالتها، فلا يوجد جمالٌ مِن أجل الجمال فقط، فالإنسان يحيا ككُلٍ متصل اتصالا حميما وعميقا، وأى اهتمام بجانب واحد من جوانب الإنسان يؤدى إلى تشوهات لا محالة.

إنَّ الكتابةَ الإبداعية تستهدف فى الحقيقة هذا الشرخَ الناتج عن تركيز الإنسان على الجانب المادى للحياة، وإهماله للجانب الروحى، وإمكانياته الداخلية الأخرى، الكتابةُ تهدف مِن ضمن ما تهدف إلى تحرير الإنسان داخليا، والتصدى لهيمنة العِلم المطلقة، وانفراده وحدَه بكل اهتمامنا، ورغم النتائج المذهلة للعِلم، والتى أفادت البشريةَ إفاداتٍ كثيرة وكبيرة، فإن الإنسانَ مع ذلك يدفع ثمنا باهظا لانفراد العِلم

وحدَه بكل اهتمامنا ، والذى حوَّلنا إلى كائنات استهلاكية هشة ، تفتقد هذا التناغمَ والانسجام والتوازنَ والبنيان الداخلى القوى الذى كان سائدا فى العصور القديمة التى لم تكن تحيا بشكل أحادى الجانب، وعرفتْ نوعا من السعادة والسلام العميق فى ظل إمكانياتها الفقيرة على المستوى الخارجى قياسا بإمكانياتنا شديدةِ الثراء، والتى لا تسد تلك الفجوةَ الهائلة التى باتت تفصِلنا عن السعادة أو الحياة المطمئنة ، المتناغمة، والمنسجمة مع كينونتنا الإنسانية.

وفى ظل هذا الوضع الإنسانى المعاصر بماديته المتوحشة يَهُبُّ الأدباءُ لشدِّنا مِن قيودنا، وتحريرنا من قبضة الشرك المادى الكبير، محاولين استعادةَ الحكمةِ المفقودة، وتحقيقَ التناغم بين الروح والعقل ، وهُم بذلك يدخلون فى الرحاب الواسع للمقدس.

ونحن فى رحاب موضوع المقدس، نجد أنفسنا فى أفضل وضع ممكن لتوحد الشكل بالمضمون ، فالمقدس فى ذاته حالة جمالية .

ولاشك أن موضوع المقدس أعمق وأهم الموضوعات الإنسانية ، وعلاقة الإنسان بالمقدس لا تظهر فقط عند جنس الإنسان العاقل الذى ننحدر منه جميعا ، بل تظهر أيضا فى

عالم أشباه البشر الموغل فى القدم ، فقد تبين أن إنسان نياندرتال ، وإنسان بكين مثلا قد عرفا الطقوس الدينية ، وقد تم التوصل لذلك من خلال طريقة الدفن ، وشكل العظام ، والآثار التى وجدت عليها .

والحقيقة ان الوجود المادى للإنسان لم يتم التعامل معه باختزال كما يتم التعامل معه الآن ، وإذا افترضنا أن عمر الوجود الإنسانى يتكون من عام ، فالنظرة الأحادية إلى البعد المادى فقط لم تظهر إلا فى آخر دقيقة من عمر الإنسان ، فى إطارالنموذج الحضارى الغربى المعاصر، وهى تتعرض الآن أيضا إلى هزات عنيفة ، داخل إطار ذلك النموذج نفسه ، ولا يمكن فصلها عن عالم أوروبا فى العصور المظلمة ، فقد جاء التركيز على الجانب المادى ، فى إطار رد فعل لتجاوز تلك العصور المظلمة من خلال الحفاوة بالعقلانية الحسابية ، والرغبة فى التنظيم الدقيق والذى أدى فى النهاية إلى ثورة هائلة على مستوى التكنولوجيا ، لكن التكنولوجيا وحدها لا يمكن أن تستوعب الإنسان ، وعندما يتحول الإنسان إلى آلة يفقد قيمته مهما كانت قدرات تلك الآلة ، فالبعد الرمزى فى حياة الإنسان حقيقة ساطعة ، وهو البعد الذى يسبغ المعنى على الحياة والعالم ، وكثيرا مانظر الفلاسفة للإنسان بوصفه

حيوانا رمزيا ، أى أن الرمزى هو ما يميز وجودنا ، وما تبرز من خلاله خصوصيتنا كبشر فى العالم .

إلى هذا الجانب الرمزى للوجود الإنسانى تنتمى فكرة المقدس ، وتظهر تجلياتها في الصور والرموز المتجذرة فى المتخيل الجمعى ، وتنعكس بأشكال مختلفة ، وألوان متعددة ، داخل المجال المعرفى ، والمجال السلوكى .

كيف نقبض على تلك التجليات ونفحصها ، من خلال نشاط الكتابة ، الذى يتداخل فيها الواقعى البارز على السطح ، مع المتجذر فى أعماق الإنسان ، وأغواره البعيدة ، وكيف تلعب تجليات المقدس دورا جماليا فى تشكيل النصوص الأدبية ، هذا ما نحاول تلمسه هنا ؟

و نحن لا نستطيع تقديمَ تعريفٍ مانع جامع للمقدس، بحُكم طبيعته الغامضة ، وكذلك ارتباطه بثقافات مختلفة منها التوحيدى ومنها غير التوحيدى ، وكذلك ارتباطه الزمنى بالمسيرة الإنسانية الذى يمتد إلى عصورٍ بعيدةٍ موغلة فى القِدَم، تمتلئ بديانات مختلفة، منها الوضعى ومنها السماوى ، ومنها الذى يتدخل فيه الوضعى مع السماوى ، وكذلك اختلاف مظاهره ، وتداخلها ؛ ونحن على سبيل المثال ننتمى

إلى ثقافة تقوم على التوحيد، والنظرِ للخالق عز وجل بوصفه مصدر القداسة الوحيد ، إلا أن تلك الثقافةَ على المستوى العملى تشكل طبقة ثقافية ، تسبقها طبقاتٌ أخرى ، وظهور ورسوخ تلك الثقافة التوحيدية ، لا يعنى فناءَ الثقافات السابقة نهائيا، وإلى الأبد، وهكذا لا تخلو ثقافتُنا من رواسبَ حيةٍ لثقافات أخرى، تتجسد فى صورة عادات شعبية، أو معتقدات سحرية ، أو حكايات خرافية وأسطورية ، وتلك الرواسب مستمرةٌ من عصور بعيدة ، وتحمل تنوعا فى نظرتها للمقدس ، على النحو الذى يساهم فى صعوبة صك تعريف مانع جامع للمقدس.

ونحن هنا لا نتناول موضوعَ المقدس، بقدْر ما نتناول علاقة الكتابة الإبداعية بالمقدس، وتلك العلاقةُ ليست ميكانيكيةً جامدة ، بل تخضع لظروف كل كاتب، وربما لظروف كل نص ، ودورُنا هنا لا يتجاوز النظرَ فى علاقة الكتابة بالمقدس من خلال بعض النماذج الإبداعية فى إطار التحام الشكل بالمغزى ، ووحدة الجمالى والدلالى ، فالكيفية التى تظهر مِن خلالها تلك العلاقة هى نقطة تركيزنا الأهم .

والمقدس فى الثقافة الإسلامية يتسم بالثراء والتعدد الدلالى «فهو قد يُطلق على الله عز وجل فى صيغة قدوس ،

ومقدس ، وقُدس ، ليعنى الطهارة والتنزيه ، وقد يرتبط بالمؤمن فى عموميته فى صيغة التقديس ليدل على الصلاة والتعظيم والتكبير والتطهير، أو بالمؤمن المحدد فى الأنبياء وأقطاب الصوفية والولاية في صيغة القديسين ، أو المقدسين ، أو ملك القدس ، ليعنى أولئك الذين استطاعوا الجمع بين الطهارة الذاتية والعرضية . مثلما يُطلق اللفظ على الملائكة فى صيغة "روح القدس" ليدل على من خُلق من طهارة. وقد يطلق على المكان فى صيغة بيت المقدس ، أو المسجد الحرام ، أو مكة المقدسة، ليدل على حظيرة المقدس ، أى ما يحظر فيه ما يعارض القدس ، أى الطهارة . وقد يُطلق على الزمان فى صيغة الأشهر الحرم ، ليعنى الحظر والمنع ، وكذلك الاحترام الناتج عن حرمة الأوامر الإلهية» (١)

إن تعددية الدلالات والجهات التى تحيل عليها لفظة مقدس ، أو جذر قدس بشكل عام ، تبرز أن المقدس الإسلامى " ليس مفارقا ، بل هو متراتب وحاضر في الزمان والمكان والذوات ، وتراتبيته العمودية هاته لا تجعله متعارضا أو مناقضا للدنيوى ، بل إن الدنيوى يحتل موقعا داخل الفضاء المتراتب المقدس ، فالطبيعة داخل التصور الثقافى

الإسلامى طاهرة أصلا ، وهى مكان صالح لإقامة الصلاة ما لم يدخل عليها ما يدنسها ، إنها مدنسة بالعرض لا بالجوهر كما يقول الفقهاء والصوفية " (٢)

يتشكل فضاء المقدس الإسلامى كما يقول نور الدين الزاهي: من ثلاثة حدود وليس من حدين فقط، فإذا كان الدنيوى لا يناقض ولا يوازى المقدس ، فإن المدنّس يحمل نوعا من التعارض مع المقدس ، على اعتبار أن المدنس هو ما يقابل الخبيث فى عمومه ، وداخل الخبيث هناك درجات ، وأعلى هذه الدرجة هى النجاسة ، أما أعلى درجات النجاسة فتتمثل فى النجاسة الروحية التى قد تطلق على الكافر، أو الأشياء المحرمة كلية ، فالنجاسة تهدم الطهارة وتنفيها خصوصا فى درجاتها العليا ، أما الدنيوى فهو المجال الذى تلتقى ضمنه ، وتحتك كل الحدود . ولذلك يحمل الدنيوى وضعه المتميز فى المنظومة الإسلامية ، فهو حاضر بحدود متحركة داخل المقدس والمدنس (٣).

وترتبط فكرة المقدس بالمجال الدينى ارتباطا وثيقا ، وإن كان هناك من يذهب كرينيه جيرار إلى أن العنف هو المدخل الحقيقى للمقدس ، حيث يذهب إلى أن المقدس " ليس تجليا

لعوامل الطبيعة، فحسب، المقدس هو كل ما من شأنه أن يُمارس على الإنسان سيطرة تتضاعف بتضاعف ظن هذا الأخير أنه قادر على إحكام السيطرة عليه . لذا كان يشمل بصفة ثانوية كل ما يمكن أن يُدخل الروع إلى قلب الإنسان من عواصف، وأوبئة، وحرائق غابات. لكن الأشد من ذلك هولا هو عنف الناس أنفسهم ، وإن يكن أكثر خفاء، عنفٌ يُنظر إليه وكأنه خارج الإنسان، العنف هو قلب المقدس الحقيقى وروحه الخفية ». (٤)

غير أن ربط العنف بالمقدس لا يفصل بين فكرة المقدس والمجال الدينى ، وبشكل عام كان الدين متداخلا مع الدنيوى فى رحلة البشر ، عبر الثقافات المختلفة ، وفى العصر الحديث فقط ظهرت تلك النظرة التى تفصل بين الدينى والدنيوى ، وتتبنى فكرة التعارض بينهما، ففي العصر الحديث " رفض بعض الباحثين إفساح المجال للدين، واستعاض بعضهم عنه فى الواقع بعبادة علمانية ، أواستعاضوا عن الدين بفلسفة اجتماعية سياسية أو عرقية صُعِّدت ورقى بها إلى رتبة عقيدة آمرة قاهرة لا تُمس ، واسهم المذهب العقلى الحديث كذلك فى نشأة فرق شتى ونوادٍ ذات صبغة دينية متلاشية

وقد وجد العلم الحديث نفسه على خصام مع الدين ، وذلك حين غزا العلم ميادين كان الدين يحسب (أو كنا نحسب) أنه وحده قادر ـ لفقدان المعرفة العلمية على النهوض بشئونها وبتأويلها . والأمر المهم فى هذه الخصومة يرجع إلى أن القوانين التى وصل إليها العلم لم تبق مجرد نتائج فى نطاق المعرفة المتطورة ، وإنما اتخذت مبادئ يود فريق من الناس، هم أنصار النزعة العلمية الموسعة ،اتخاذها ينبوع سلوكهم ومؤئل خلاصهم ،ومن الثابت أن عدم توافق العلم والدين ، أو استقلالهما الذاتى ، ما برحا يخضعان فى أغلب الحيان لإعادة النظر . (٥)

إن المشكلات الدينية كما يؤكد مرسيا إلياد " تلقى فى العالم الحديث مواقف خصومة نظرية أو اصطناع اللامبالاة ، وأحيانا هجوما عنيفا صريحا ، ولكن العاطفة الدينية ما برحت ذات قوة حقيقية يلجأ إليها السياسيون أنفسهم فى أحوال الأزمات كالفتن والحروب لاستعادة ثقة الجماهير، أو لاستنهاض هممها ، ولو بدت أحيانا فى شكل مشتق هو شكل وثنية جديدة ». (٦)

وينظر إلياد إلى المقدس فى إطار مصطلح التجلى ، لأن

المقدس يتجلى ، يظهر ظهور شيء يغاير الشيء العادى مغايرة تامة ، ويذهب إلى أن " تاريخ الأديان ، من الديانات الابتدائية حتى الديانات الراقية، يتألف من تراكم أحوال تجلى المقدس، يتألف من تجليات الوقائع أو الحوادث المقدسة، مثل تجلى القداسة فى موضوع من المواضيع حجرا، أو شجرة ، حتى تجلى القداسة العليا المتمثلة لدى المسيحى بتأنسن الله فى (يسوع - المسيح) : لا يوجد انقطاع ، بل ثمة دوما نفس الحدث السرى : تجلى شيء "مغاير تماما"، تجلى واقع من غير عالمنا فى مواضيع هى متكاملة مع عالمنا " الطبيعي" ، عالمنا «العادي». (٧)

ويرتبط تجلى القداسة بمفارقة " فالقداسة إذ تظهر فى شيء من الأشياء يغدو شيئا مغايرا لما كان عليه مع بقائه هو هو، الحجر المقدس يظل حجرا ، وفى الظاهر (وبقول أدق ، من وجهة النظر العادية) ، لايميزه اى شيء عن سائر الحجارة. ولكن الذين يكْتَشفُ لهم الحجر على أنه مقدس يرون واقعه يتحول، على العكس، إلى واقع خارق للطبيعة. وبتعبير آخر، إن (الطبيعة) بأسرها ، حتى فى أصحاب التجربة الدينية ، يمكن أن تتكشف فى حالة لها قداسة كونية،

ويمكن أن يصبح(الكون) برمته كلها موضع تجلى القداسة. (٨)

إن تجربة الكتابة فى حد ذاتها تتقاطع مع تجربة المقدس، وتتداخل معها ، ففى لحظة الكتابة ينقسم العالم إلى عالمين ، مختلفين ، ومتمازجين فى الوقت نفسه، عالم الواقع ، وعالم الخيال، العالم الدنيوى الذى يغرق الكاتب فى تفاصيله ، خارج الكتابة ، والعالم الآخر الذى يدخله المبدع أثناء الكتابة، ويدُخلنا إليه كقرَّاء لاحقا .

لقد كانت العلاقة بين المقدس والدنيوى ، هى المدخل الذى دخل منه الكثير من الباحثين لمحاولة استيعاب فكرة المقدس ، وقد ذهب البعض إلى أن المقدس هو نقيض الدنيوى ، وهذا القول كان زائفا ، فكلا العالمين : المقدس والدنيوى ، كما يذهب روجيه كايوا " يتحدد بالآخر، حتى ليستحيل بمعزل عن هذه المقارنة إعطاء تعريف دقيق لأى منهما. إنهما يتلاغيان ، ويتفاوضان ، وعبثا نُزيِّف القول فى تعارضهما " . (٩)

ويشكل المقدس وفق "كايوا" خاصّة ثابتة أو عابرة لبعض الأشياء (أدوات العبادة) ، أو الكائنات ، (الملك والكاهن) ، أو الأمكنة (المعبد والكنيسة والمزار) ، أو الأزمنة

(يوم الأحد ، عيد الميلاد ..إلخ) . ليس هناك مالايصلح لأن يكون مقرا للمقدس ، الذى يخلع عليه سحرا لا يضاهى فى نظر الفرد والجماعة ، ولا هناك ما يتعذر نزعه منه ، فليس المقدس صفة تملكها الأشياء في حد ذاتها ، بل هو عطية سريَّة ، متى فاضت على الأشياء أو الكائنات ، أسبغت عليها تلك الصفة ". (١٠)

والمقدس في صورته الأوليَّة البسيطة ، يشكل طاقة خطرة، خفية على الفهم ، عصية على الترويض ، شديدة الفاعلية ، ووظيفة الطقوس هى تنظيم العلاقة بين المقدس والدنيوى بمنتهى الصرامة والدقة ، وهى تنقسم إلى نوعين : أحدهما إيجابي يتولى مهمة تحويل طبيعة كل من الدنيوى والمقدّس، بحسب حاجات كل مجتمع، والآخر سلبى يهدف إلى إبقاء كل منهما ضمن نطاق كينونته الخاصة ، مخافة أن ينشأ بينهما احتكاك غير مناسب ، تتضمن الفئة الأولى طقوس التقديس ، التى تدخل كائنا أو شيئا ما إلى العالم المقدّس ، وطقوس إبطال التقديس أو التكفير ، التى تُعيد ، بالعكس شخصا أو شيئا، إلى العالم الدنيوى . هذه الطقوس تؤمن وتنظم حركة الذهاب والإياب الضرورية بين العالمين. أما الفئة الثانية فإنها،

وإن كانت لا تقل عن سابقتها ضرورة ، تشتمل ، بعكسها ، على التحريمات ، التى تُنصب بين العالمين المذكورين حاجزا عازلا يقيهما شر الكارثة المحتملة . (١١)

إن مجال الدنيوى هو مجال الشائع والمألوف ، مجال التصرفات التى لا توجِب اى احتياط ، بل تبقى ضمن الهامش المتروك للإنسان كى يمارس فيه نشاطه بحرية ، وبالعكس يبدو عالم المقدس عالم الخطر ، إذ ليس يَسَع الفرد الاقتراب منه من دون أن يستفز قوى لا سلطان له عليها ، قوى يشعر أنه عاجز عن مقاومتها ، لكن كل طموح لا يحظى بمؤازرتها محكوم عليه بالإخفاق ، لأنها مصدر كل جبروت ، وكل نجاح وحظوة . (١٢)

إن الحديث عن المقدس على النحو السالف سرده ، يأخذنا إلى الكتابة مباشرة ، فهى لا تنتمى لمجال الشائع والمألوف ، وكلما ابتعدت الكتابة عن الشائع والمألوف ارتفعت قيمتها لدينا ، وكلما غرقت فى الشائع والمألوف ،كلما شعرنا بأنها مبتذلة ، ونفيناها بقسوة من عالم الجمال .

إن الكاتب الحقيقى يشعر أن الكتابة مغامرة غير مضمونة العواقب، وأنه يضرب فى المجهول ، وهو يتمتع أثناء الكتابة

بحرية لا يتمتع بها فى وجوده الواقعى خارج لحظة الكتابة ، وهو فى مغامرته لا ينفصل عن الواقع الذى يعيشه ، لكنا أيضا وفى الوقت نفسه يتحرر منه ، ويتواصل مع أعماقه الدفينة ، ويبنى واقعا جديا مختلفا ، واقعا مكونا من مشاعره قبل أفكاره ، ومن خياله قبل تفاصيل واقعه المعتادة والمألوفة ، والكاتب فى لحظة الكتابة لا يعرف النتيجة ، فقد تنتهى المغامرة بحالة إحباط ، وعدم قناعة بما يكتب ، تجعله يدمر ما كتبه ، أو يعكف على تدميره جزئيا من خلال عملية المحو والإضافة ، وقد تنتهى الكتابة بهدية حين تسفر عن نص مدهش ، أو جميل .

ومن أبرز الظواهر التى ترتبط بالكتابة والشعر على سبيل الخصوص هى ظاهرتى المدح والهجاء ، وهما الغرضان الأساسيان فى شعرنا العربى ، ويمكن وضع أغراض أخرى معروفة تحت ثنائية المدح والهجاء ، مثل الرثاء أو الغزل ، فالشاعر باستمرار يمدح محبوبا كالحبيبة ، أو العزيز الراحل، أو بطل قومه، أو صفة من الصفات مثل الشجاعة والكرم ، والوفاء وغيرها من الصفات المحبوبة ، وعلى الجانب الاخر نجد الشاعر باستمرار يهاجم العدو سواء تجسد فى

شخص أو صفة من الصفات المكروهة ، والمدح فى تقديرنا يرتبط بطقوس التقديس ، والهجاء يرتبط بطقوس التكفير .

وما ينطبق على الشاعر ينطبق على المبدع صاحب الموقف حين يتبنى سلوكا ما ، أو قضية ما ترتبط فى اعتقاده بالنبل أو السمو الإنسانى ، وحين يستهجن فى المقابل سلوكا ما ، أو قضية ما ترتبط فى اعتقاده بانحطاط إنسانى ، وغالبا مانجد الكتابة تحمل موقفا ، وعندما تتجاوز فكرة اتخاذ موقف من العالم ، أو تجعلها ثانوية ، وتصبح مجالا لاكتشاف الذات أو العالم ، تصبح طقسا من طقوس العبور ، فمن خلال الكتابة يولد المبدع من جديد ، ويولد المتلقى مع فعل القراءة من جديد ، ويولد العالم عبر النص والتلقى من جديد أيضا .

وأهم ما يميز الكتابة كما نكرر ، هو الطابع الجمالى ، وهذا الطابع فى الحقيقة هو الذى يرفع شأن الكتابة ، والكاتب ينظر للعالم نظرة جمالية بالأساس ، فهو يعيش أثناء الكتابة حالة جمالية ، ولا ينظر للعالم نظرة نفعية ، أو من خلال نشاطه العقلانى فقط .

والحالة الجمالية ترتبط بالغبطة والرضى والانفعال والمتعة والسعادة ، ولا يُقصد بالجمالية هنا السمات المتصلة

بالأعمال الفنية فحسب ، بل " علينا أن نتبينها انطلاقا من المعنى الأصلي للمصطلح ،ألا وهو " الإحساس" إنه انفعال وإحساس بالجمال والإعجاب والحقيقة، وحين يصل إلى الذروة يصبح إحساسا بالسمو، وتولد الجمالية عن العروض أو الفنون ، وعن الروائح والعطور ، وتذوق الأطعمة أو المشروبات ،ومن مشاهد الطبيعة ، ويمكن أن تولد حتى من نتاجات لم تكن في الأصل ذات مقصد جمالي ، مثل الطواحين الهوائية القديمة ، أو قاطرات الفحم القديمة ، ويمكن أن تصبح الأشياء الأكثر تقنية كالسيارة والطائرة زاخرة بالجمالية" «١٢».

والجمالية - وكذلك الألعاب ، "تحمل قصديتها حتى عندما تنطوى على أهداف نفعية ، ويمكن أن تصبح حالة سامية ، وهي تغذى المتخيل، وتتغذى جزئيا على المتخيل ، و تمنح النشوة ، ويمكن المحافظة على كل ما هو ميثولوجي وسحري، وديني في الجمالية ، بغض النظر عن المُعتقد ، وثمة تواصل كبير خفي أو غامض بين عالم الميثولوجيا وعالم الجمال ، فضلا عن ذلك يبقى داخل انفعالاتنا الجمالية شيء من السحر، فكل ما هو مُمَثَّل ، في صيغة صورة ذهنية ،أو

مرسومة ، أو مصورة فى فيلم ، يحمل فى حد ذاته "سحر الصورة". (١٤)

إنَّ ارتباطَ الكتابةِ بالمقدس هو ارتباطُ فرعٍ بالأصل، فكل الفنون الجميلة نبتت من رحِم العلاقة بين الإنسان والمقدس، وأبسطُ ما نراه شاهِدا على ذلك هو تلك الآثار القائمة بما تشمل من عمارةٍ ونقوش ومنحوتات ما زالت تُدهِشنا بجمالها وروعتها، وكل تلك الآثار لم يتم إبداعُها لغايةٍ جمالية ، بل لعلاقة معينة مع المقدس هى التى أسفرت عن كل ذلك الجمال، ومن العجيب أن تذهب تلك العلاقة بانهيار المعتقدات القديمة ، بينما تَبقى الآثار، وهذا فى حد ذاته يشهد على قوة الجمال التى تفوق قوةَ المعتقد ، فبينما تتأثر المعتقدات بتقلبات الزمن، يبقى الجمال متعاليا على تلك التقلبات ، وهذا فى حد ذاته يربط الجمالَ بالمقدس ، وإنْ لم يكن بالصورة الشائعة عن المقدس.

وما ينطبق على تلك النقوش والمنحوتات والبنايات القديمة يرتبط أيضا بفن الرقص، والمسرح، والشعر والقصة ، فكل تلك الفنون خرجت من رحم الطقوس والأساطير القديمة ، وهكذا يسهل الأمر عندما نتحدث عن الأسطورة كأُمٍ للكتابة

الإبداعية ، نجد فيها الشعرَ، كما نجد فيها القصة، نجد فيها العقلَ كما نجد الوجدان ، نجد فيها الواقعَ كما نجد فيها الخيال الجامح ، وكل ذلك يربطها بالكتابة الإبداعية ارتباطَ الأم بالمولود، صحيح أن المولودَ يتميز كلما مر به الزمن، صحيح أن المسافةَ بينه وبين أمِّه تكبر ليكسب استقلالا واضحا، أو حتى هوية مختلفة ، إلا أن العلاقةَ لا تنقطع أبدا، وتبقى جذورٌ قوية لتربط الفرعَ بالأصل ، مثل النظرة الكُلية للعالم ، بمعنى انفعال المبدع بكُلِّيته مع العالم وتلاحم العقل بالوجدان، وتداخل الذات بالموضوع، و الواقع مع الخيال ، وغير ذلك من الأمور التى تجعل للنص الإبداعى سطوةً علينا، فيجذبنا إلى عالمه جذبا ، وينقلنا إلى عالم مختلف ، ينتشلنا مِن روتين حياتنا اليومى ، ويتركنا وقد زاد انفتاحنا على كينونتنا .

والأساطيرُفى أقصر تعريف هى حكايات الأولين المقدسة، وهى تتسم بقيمة معرفية ، وقيمة جمالية، والقيمة المعرفية فى نظر المؤمنين بها تمثل الحقيقةَ المطلقة، وفى نظر غير المؤمنين تتجرد الأسطورةُ من قداستها، وتتحول إلى نصوص عادية قد نراها حكيمة وعميقة، وقد نراها فارغة أو سخيفة، ويرتبط

ذلك على وجه الخصوص بالأساطير التى تسعى إلى تفسير بعض مظاهر العالم، كالأسطورة التى تذهب مثلا إلى أن الأرضَ تستقر على ظهر ثور، ونحن لا نعترف طبعا بتلك المعلومة، ونراها سخيفة، إلا إذا قُمنا بتفسيرها تفسيرا رمزيا، كأن يصبح الثور هنا رمزا للخصوبة، والأرض رمزا للمكان الذى نعيش فيه، وعلى هذا الأساس تصبح الأسطورة معبِّرة عن نظرة الإنسان للمكان ، فقيمةُ المكانِ تقوم على خصوبته ، وبدون تلك القيمة يفقد معناه وينهار، ولا يصبح مناسبا لاستقرار الناس، وهكذا يسطع ذلك المعنى فى عبارة تصف الأرضَ بأنها تستقر على ظهر ثور، وعلى هذا الأساس تكشف المعلومةُ التى نحكم بسخافتها عن دلالة حكيمة تجسد خبرةَ الإنسان، وتحفظ مكتسباتِه المعرفية.

وإذا كانت القيمة المعرفية لحكايات الأولين المقدسة تفتح البابَ للتهويل والتهوين ، فقد نراها تحتوى على الحكمة العميقة، وقد نراها شديدة البؤس، إلا أن قيمتَها الجمالية تحظى غالبا بالتهويل ، فالأساطير فى كل حال تبقى فاتنةً ومثيرة للدهشة ، وينطبق عليها ما ينطبق على المنحوتات الأثرية التى تحتفظ بروعتها ، رغم انحسار المعتقدات

والتصورات التى كانت سببا فى بناء المعابد والمسلات والتماثيل والنقوش.

ولم يتوقفْ حضورُ علاقة الكتابة بالمقدس عند إبداع الأساطير، كما لم تتوقف حياةُ الأسطورةِ عند حدودِ الأولين وعالمِهم، بل راحت تنتقل من الأسلاف، إلى الأحفاد، وعندما تنهار الديانة التى تحتويها، لا تفنى بفناء تلك الديانة ، بل تتسرب عناصرُها إلى أشكال فنية أخرى مثل الحكاية الخرافية، وحكايات الجان، والسيَر الشعبية، إلى آخر تلك الأشكال التراثية التى كثيرا ما يتفاعل معها المبدعُ المعاصر بأشكال مختلفة ، منها ما يستهدف مناخَها الجمالي، ومنها ما يستهدف محتواها الدلالى ، لكن الصورة تسفر فى النهاية عن تداخل الجمالى والدلالى وتوحدهما.

وهذا الكتابُ يحوى مجموعةً من القراءات النقدية المنفصلة، وقد كُتبتْ تلك القراءاتُ فى ظروف مختلفة ، ولم يخطرْ فى حسباننا ربطُها بالمقدس إلا عندما حاولنا جمعَها فى كتاب، وكان الأمرُ مفاجِئا بالنسبة لى إذ انتبهتُ لعلاقة تلك القراءات بالمقدس، فالأعمال كلها تدور حول المقدس بشكل ما، ومعنى ذلك أن رصدَنا لعلاقة الجميلة بالمقدس لم

يكن ناتجا عن تصميم مسبق ، بل جاء بشكل عفوى تماما، الأمرُ الذى يكشف عن حضور المقدس فى الإبداع المعاصر بشكل قوى، ولا يبدو ذلك غريبا فوضْعُنا الحالي برُمَّتِه يرتبط بنظرتنا للمقدس ارتباطا جوهريا، كما أن المستقبلَ يبدو مرهونا بتلك العلاقة . ومِن الطبيعى أن تظهر فكرة المقدس بأشكال مختلفة بوعى أو لا وعى فى إبداعات الكُتّاب ، وهو ما يفرض ضرورةَ رصدِها نقديا ، ونحن لا ندَّعى هُنا تقديمَ هذا الرصد ، فالأمر فى الحقيقة يتطلب مجهوداتٍ نقديةً كثيرة، وحسبنا أن نقدم مدخلا لرصد علاقة الكتابة بالمقدس، أو لفت انتباه الباحثين لها ، ونأمل أن يكون كتابُنا هذا مجرد بداية لفحص وتمحيص تلك العلاقة على نطاق واسع.

هكذا جاء الكتاب فى ثمانية فصول، تناول الأولُ علاقةَ اللغةِ بالمقدس ، تحت عنوان (اللغة الخلاقة والحروف المقدسة) وفيه وقفنا عند اللغة باعتبارها قوام الكتابة الإبداعية ، فاللغة هى المادة الخام التى يشكل منها المبدعُ منحوتاتِه الجمالية الحية، واللغة هى محور صراعِه الدائم ، وهى وإنْ كانت موروثة ، فإن واجبَه يفرض عليه تجاوزَ جانبِها الموروث، وكى يأتى بجديد لا بد من امتزاج اللغة بدمِه، لتحمل بصمتَه

الخاصة، واللغةُ لا تنفصل عن تجربة المقدس ، فقد ولِدت اللغة في تلك المرحلة الإنسانية البعيدة التي لم ينفصل فيها الإنسانُ عن المقدس في كل مظاهر حياته، كما أن الكلمةَ المنطوقة تَظهر في ثقافات العالم القديم مرادِفةً لفعل النشأة والتكوين، فالموجود الأسمى في تلك الثقافات ، يبدع الموجوداتِ من خلال الكلمة، كما أن اللغة ترتبط بالمقدس من خلال النصوص الأساسية التي ترتبط بالديانات المختلفة ، وهكذا وقفنا مع اللغة بوصفها نشاطا خلاقا، كما وقفنا مع "الحروفية" التي تجعل للحرف الواحد قيمةً رمزية خاصة ، تبرز من خلالها علاقة المبدع بالمقدس .

وفي الفصل الثاني وقَفْنا مع علاقة السحر بالكتابة الإبداعية، من ناحية ، وعلاقته بالمقدس من ناحية أخرى، وهي علاقة قديمة ترجع إلى زمن بعيد كان ساحر القبيلة هو نفسه كاهنَها وحكيمَها أيضا، وعلاقتنا بالسحر مزدوجة ، فهناك وجهها الغائر في مسيرة الإنسان، متمثلا في ديانات ومعتقدات قديمة، ما زالت آثارُها موجودة حتى الآن، وهناك وجهها المرتبط بالجمال الطبيعي الذي نَصِفُه بكلمة الساحر، أو الجمال الفني الذي نصِفُه بالكلمة نفسها، على نحو ما نراه في الحديث النبوي الذي يقول " إنَّ مِن البيان لَسحرا"

وفى الفصل الثالث، وقفْنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال صراعه الجمالي والدلالي مع الأسطورة ، فالأسطورة ، مازالت حتى تلك اللحظة تلعب دورا فى حياتنا، وهى تقبع فى طبقة عميقة من طبقات ثقافتنا، وتدخل من ضمن ما تدخل إلى رحاب رؤيتنا للمقدس، بشكل يصعب علينا إدراكُه حينا، ويعز علينا إدراكُه حينا. والمبدع بوصفه عينا حية لا تكف عن فحص محيطها والتفاعل معه ، تتفاعل مع حركة تلك الطبقات العميقة فى ثقافتنا، وتأخذ موقفا منها لا يأتى بشكل مباشر وصريح ، بل مندغما فى بِنية النص ككُل، الأمرُ الذى يفرض علينا العنايةَ بتلك البِنية ، حتى نصل إلى المغزى الذائب فيها.

وفى الفصل الرابع وقفنا مع علاقة الخرافة بالمقــدس، والكيفية التى تظهر بها تلك العلاقة فى النص المعاصر، وقد بدأنا بتحديد الفارق بين الخرافة والأسطورة، ثم انتقلنا إلى كشف مظاهر تلك العلاقة، والكيفية التى يتناول بها المبدعُ تلك المادةَ الخرافية التى يمتلئ بها واقعُنا، وكيف ينحت منها عملا فنيا حيا وعجيبا، وكيف يسرِّب بشكل فنى موقفه من تلك المادة الخرافية.

أمَّا فى الفصل الخامس، فقد وقفنا مع علاقة المقدس بالتصوف الشعبى تحديدا، والذى لا يعبِّر عن تجربة صوفية

بمعنى الكلمة، بل عن أفكار صوفية جزئية، وعلاقاتٍ متفاوتة بالتجربة الصوفية ، على نحوِ ما نراه فى أتباع الطرق الصوفية المختلفة الذين يعدون بالملايين، أو عند أعدادٍ غفيرة ترتبط بمحبة أقطاب التصوف ، وتقوم بتصرفات معينة تعبيرا عن مكانتهم مثل زيارة أضرحة الأولياء ، وتقديم النذور إليهم وغيرها من الأشياء التى تكشف عن التصوف الشعبى ، ولم يكن تناولنا مجردَ استقصاءٍ لمثل تلك المظاهر ، بل ركّزنا على أثر التصوف الشعبى فى توليد جماليات معينة ، والاستفادة من تلك الجماليات فى تمرير رسالة المبدع بشكل فني. ورصد حرية الذات التى لاتريد الفرار من الدنيوى إلى المقدس ، بل تعمير الدنيوى من خلال علاقة تجاور حميم مع عناصر العالم المقدس .

وفى الفصل السادس وقفْنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال حكايات الجان، التى تتجانس مع عالم الكتابة الإبداعية من حيث قدرتها على أن تَخرج بالإنسان من عالم المادة والواقع، بكل ما فيه من معاناة، وأن تخاطب فيه عالم الروح والوجدان، وقد وقفنا مع تجربة إبداعية تقوم على تلك الحكايات الحية فى ثقافتنا، والكيفية التى تعامل فيها المبدع مع تلك الحكايات.

وفى الفصل السابع وقفنا مع الكتابة والمقدس من خلال "الرعوية" كجنس شعرى قديم يرتبط بالنصوص الدينية فى العالم القديم، ويدين بميلاده كجنس شعرى بيْن القَسَمات للشاعر اليونانى السكندرى " تيوكريت ٣١٠ ق م - ٢٥٠ق م"، ويقوم على فكرة الجنة المفقودة، وإعادة دمج الإنسان مع الطبيعة، على نحو ما تَحقَّق قبل خروج الإنسان من الجنة، حيث التواصل النموذجى مع العالم المقدس ، والذى يحقق حالة فردوسية ذروة فى الجمال ، كما يرتبط أسطوريا بالإله "بام" إله الرعاة ، ونحن فى الحقيقة نفتقد لدراسة وافية عن الرعوية فى شعرنا المعاصر، رغم وجود مظاهرها الكثيرة، ومن هنا كانت وقفتنا مع تجربة شعرية معاصرة محاولين رصدَ تداخل المبدع مع ذلك الجنس الشعرى ، وطبيعته، والخلفية التى ينطلق منها ذلك التداخل.

وفى الفصل الثامن وقفْنا مع علاقة المبدع مع المقدس من خلال الحكاية الشعبية، وكيفية استيعابها لنموذج أسطورى مقدس، بعد انهيار الديانة التى كانت تمثله، وكيف يأتى هذا الاستيعاب بشكل مراوغ، وخفي، وقد بدأنا فى توضيح الفَرْق بين مصطلح الحكاية الشعبية والأسطورة، ثم تناولنا عددا من

جماليات الكتابة السردية ، والكيفية التي يتحول بها الحدث العادى إلى حكاية شعبية، والشخص العابر إلى نموذج أسطوري، وعلاقة ذلك بالجماعة سواءٌ على مستوى تشكيل النص ، أم على مستوى دورها فى أسطرة العابر، وتحويله من حدث دنيوى عادى ، إلى حدث مغلف بهالة من القداسة ، والقوة السرية التى تمنحه الخلود.

وفصولُ هذا الكتابِ كما ذكرتُ كُتبتْ فى أوقات مختلفة، ويتمحور كل فصل حول عمل واحد لمبدع واحد، وهى تعتمد على استنطاق العمل الأدبى من خلال البحث فى جمالياته ، لكن دون الفصل بين الجمالى والمعرفي، فكى نتذوقَ عملا نحتاج أيضا إلى وعى بدلالاته ، فالشعار الذى نتبناه يقوم على التداخل بين ماهية القولِ وكيفيته، مع الحذر كل الحذر من الخروج عن العمل الفني، إلا لضرورة يفرضها العمل، كما أن نظرتَنا إلى الممارسة النقدية تنطلق من أهمية النقد كحلقة وصْلٍ بين الكاتب والقارئ ، ونحن فى الحقيقة بأمسِّ الحاجة لمثل هذا النقد التطبيقى فى ظل واقع مرير يشهدترديا كبيرا فى علاقة المبدع بالقارئ ، ومن ثم فقدْ كان الحرص كبيرا على البُعد بقدْر المستطاع عن المصطلحات، والتركيبات

التهومية التى كانت سببا فى عزل المبدع عن القارئ كما يعتقد الكثيرون ، فلم أدخلْ عالم النصوص بأفكار مسبقة ، أو بنموذج معين أحشر فيه العملَ الإبداعى حشرا ، بل كان مفتاحى هو احترام العمل، وتركه يعبِّر عن نفسه من خلال أكثرِ من قراءة أولية، ثم تأتى لحظةُ الكتابة عن النص بشكل لا يحفِل كثيرا بالتنظير، وكل أملى أن يجد القارئ فى تلك الدراسات مدخلا جيدا لتلك النصوص ، وأن تكون لغة القراءات بسيطةً لا تعقيد فيها ولا استعراض ، فهدفُها الأول كما ذكرتُ هو مد الجسور بين الإبداع والتلقِّي.

وإذا كانت فكرة المقدس تَجمع بين القراءات المختلفة التى تشكل قوامَ الكتاب، فهناك خيطٌ آخر يَجمع بينها ، ويكتسب الكتابُ من خلاله قيمةً ما ـ إذا كانت له قيمةٌ أصلا ـ وهو اعتماده على نصوصِ كُتابٍ يقيمون فى جنوب مصر ، وربما كان هذا هو الكتاب الأول الذى يتخذ من إبداعات هؤلاء المبدعين مجالا للقراءة النقدية، وهذا فى حد ذاته هدفٌ لا بأس به ، بل مطلوب للغاية، فأعمال هؤلاء المبدعين تعانى إهمال نقدى ، وهى لا تنفصل فى ذلك عن المناخ النقدى بشكل عام ، فهناك أعمال كثيرة ظُلِمتْ نقديا سواءً أكانت

لمبدع يقيم فى الجنوب أم فى الشمال أم فى العاصمة، لكن الوضع فى الجنوب يتسم بحدة الشعور بإهمال النقد للمبدعين المقيمن فى الجنوب ، وقد يكون الشعورُ مبالغا فيه ، أو متأثرا بالمناخ العام فى الجنوب وتأثره بالمركزية المتوحشة، وربما يكون متأثرا بأمراض نقدية أكثرَ توحشا عندما يرتبط النقد لا بموقع المبدع الفنى بل بموقعه الاجتماعى ، فالمبدع الذى يعمل فى الصحافة الأدبية مثلا يحظى بحفاوةٍ أكبرَ فى كثير من الأحيان لا لقيمته الفنية بل لقيمته الاجتماعية، فالنقد فى تلك الحالة صار مرهونا بشبكة علاقات المبدع، وبقدْر نجاح المبدع فى تلك العلاقات يكون الاهتمام النقدى به ، وهذا أمرٌ شديد الخطورة على حركة الإبداع ، والمبدع المقيم فى الجنوب لا يجد لديه من الوسائل التى تحقق له تلك العلاقات، فهو فى النهاية لا يملك سوى ما يكتبه، وشعارُه هو ذهاب الزبد وبقاء ما ينفع الناس، وكما ذكرتُ فإن هذا الشعار لا يخصه وحدَه ، بل كل مَن يعتمد على نصه فقط كجسرٍ يربطه بالمناخ الثقافي.

والحقيقةُ أننى لم أحلُم بالكتابة النقدية، بل أراها خطرا على حلُمى الأساسى وهو الكتابة الإبداعية ، ويكفى أنها

تستنزف مِن وقتى الذى لا يكفى أساسا لشروط الكتابة الإبداعية ، فمعظمه مهدور فى أمور أخرى تخص البقاءَ كغالبية المبدعين، وقد ظهرتْ فكرة الكتابة عن الإبداع ولا أقول الكتابة النقدية بعد حدث معين، وهو موت الشاعر سيد عبد العاطى الذى كنتُ أعتبره شاعرا رائعا وأستاذا وصديقا لم ألتق حتى الآن بمَن هو فى نُبلِه ، وقد كان موتُه بالنسبة لى صاعقا، وعزَّ عليّ مرورُ هذا الحدث دون كلمة واحدة، فالصمتُ عند رحيل المبدع لا يرتبط بالراحل بل ينسحب بالضرورة على إبداعه، واتصلتُ وقتَها بعدد مَن أصدقائه المقيمين فى القاهرة لأخبرَهم بموته، وبعضُهم يعمل فى الصحافة ، ويقدّره كشاعر ، لكن حرفاً واحداً لم يُكتبْ عنه..! وساعتَها داهمَنى إحساسٌ بأن المبدعَ المقيم فى الجنوب محكومٌ عليه بالموت حيا وميتا، وبدأتُ فى كتابة مقال عن سيد عبد العاطى ، كما بدأتُ فى الاهتمام بالكتب النقدية على أمل امتلاك القدرة على الكتابة ، ومع انشغالى الدائم بالحركة الأدبية فى الجنوب زادت الحاجة لتوسيع نطاق ذلك الاهتمام، خاصةً مع الغياب شبه التام للنقاد فى الجنوب ، وهكذا ظهرتُ فى مئات الندوات كمعلّق على النصوص أكثرَ مما

ظهرتُ شاعرا ، وكنت أرى فى ذلك واجبا لا حلُما، وكأثرٍ لهذا الواجب كانت تلك القراءات التى تشكل قوامَ هذا الكتاب.

والتعاطفُ مع مبدعى الجنوب ليس هو الفيصل فى اختيار النصوص كمجال للنقد التطبيقى هُنا، بل القيمة الفنية لتلك النصوص ، والأدباء الذين وَقَع عليهم اختيارى هُم أدباءُ بِغَضِ النظرِ عن مكان إقامتهم، وهُم لا يمثلون كلَّ الأسماء المهمة فى الجنوب ، فهناك أسماءُ أخرى تستحق الحفاوةَ النقدية، لكن الإطار العام لهذا الكتاب فَرَض عليَّ الاقتصار على أعمالٍ معينة، ونأمل أن يكونَ ذلك الكتابُ بدايةً ارصد الفعل الإبداعى فى الجنوب بشكلٍ أوسع.

المراجع

١- نور الدين الزاهي - المقدس الإسلامي - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ٢٠٠٥ - ص ٣٠ .

٢- المصدر السابق – ص ٢٨ ، ٢٩ .

٣- المصدر السابق – ص ٢٩ ، ٣٠ .

٤- رينيه جيرار - العنف و المقدس - ترجمة سميرة ريشا - مراجعة د/جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - الطبعة الأولي - بيروت ٢٠٠٩ – ص٦٤ .

٥- مرسيا ألياد - المقدس والعادي - ترجمة عادل العوا - دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - ٢٠٠٩ – ص ١١ .

٦- المصدر السابق – ص١١ ،١٢ .

٧- المصدر السابق – ص٥١ .

٨- المصدر السابق – ص٥٣ .

٩- روجيه كايوا - الإنسان والمقدس - ترجمة سميرة ريشا - مراجعة د. جورج سليمان - المنظمة العربية للترجمة - بيروت - الطبعة الأولى – ٢٠١٠ ص٣٧ .

١٠- المصدر السابق : ص٣٧ .

١١ـ المصدر السابق : ص ٤١ .

١٢ـ المصدر السابق : ص ٤٣ .

١٣ـ أدغار موران ـ النهج : إنسانية البشرية ، الهوية البشرية ـ ترجمة دكتورة هناء صبحي ـ هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) أبو ظبي – ط١ – ٢٠٠٩ ـ ص ١٦١ .

١٤ـ المصدر السابق : ص١٦٢ .

(٢) اللغة الخلاقة والحروف المقدسة
قراءة فى "كتاب المحو" لـ أحمد فؤاد جويلى

اللغةُ هى قوام الكتابةِ الإبداعية ، وهى بالنسبة للمبدع تساوى حياتَه ، فباللغة يبنى الشاعرُ عالَمه الخاص، ومِن خلالها تتحقق كينونتُه، ورغم أن اللغةَ تسبق الشاعرَ، فهو يَرِثُها كجزء أصيل مِن هويته، إلا أنه مطالَبٌ دائما بإبداع لغةٍ داخل اللغة، لغة تحمل بصمتَه ،وتسعى دائما إلى تجاوز المتوارَث والمعروف سلفا، لأنه بجانب هويته العامة ، يحمل أيضا هويةً خاصة، فكل إنسانٍ حالة فريدة أيضا، يتشابه مع سواه ، لكنه لا يتطابق أبدا مع فرد آخر، كما أن الشاعرَ يرتبط بتجاربَ عميقةٍ، وأحاسيسَ غامضةٍ، كثيرا ما تكون اللغةُ عاجزةً عن ترجمتها بشكل يرضيه، ومهارتُه تكمن فى قدرته على تجاوز ذلك العجز ، ومِن ثم فهو فى صراع دائم مع اللغة ، وعندما يكتب تكون اللغة جديدة لأنها تولَد ممزوجة بروحه بكل ما تحمله من براح وتفرد.

وارتباطُ اللغةِ بالمقدّس يرجع لجذور إنسانية بعيدة ، ففى

روايات الخليقة التى ترويها جميعُ الديانات الثقافية الكبرى تقريبا، تبدو " الكلمة" متحدةً بسيد الخليقة الأسمى، فى الهند نجد أن قوةَ الكلمة المنطوقة " تتعالى حتى فوق قدرات الآلهة نفسِها فعلى الكلمة المنطوقة تعتمد الآلهة جميعا، والوحوش والناس جميعا، ففى الكلمات تعيش المخلوقاتُ كلها .. لأن الكلمةَ لا تَفنى ، وهى أول وليدٍ للقانون الأبدي، وأم الفيدات ، وسر العالم الإلهى " (١).

وفى المذاهب المصرية عن النفس يجب إعطاؤها أسماءَ حراسِ بوابات العالم السفلى "لأن معرفة هذه الأسماء وحدها تفتح أبواب مملكة الموت. بل إن القارب نفسه، الذى ينتقل فيه الإنسان الميت وأجزاؤه المتعددة ، كالدفة والسارية ..الخ، تتطلب منه أن يدعوها بأسمائها الصحيحة، ذلك أنه بفضل ألقابها الصحيحة وحدها يستطيع أن يذللها ويخضعها ويجعلها تأخذه إلى مصيره" (٢).

وفى الثقافة الإسلامية يرتبط فعْل الخلق بالكلمة، فالله سبحانه وتعالي " ..إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ" (البقرة ١١٧)

لا نريد الإسهابَ هنا فى الحديث عن علاقة اللغة بالمقدّس بشكل عام، فما نريد تناولَه هو اللغة بوصفها فعلا خلّاقا فى

ديوان (كتاب المحو) (٣) للشاعر أحمد فؤاد جويلي، وارتباط تلك اللغة بالمقدس من خلال المناخ العام للديوان، واعتماده على الحروفية بشكل خاص .

والشاعر أحمد فؤاد جويلي يطالعنا في تجربته من خلال صوت عربي منكفئ على حال أُمته الأليم، تتراوح نَبَراتُه بين النشيد والنشيج والنبوءة ، يتربص دائما برصد الآخر كقوة مدمرة، لا تستهدف البَشَرَ بقدر ما تستهدف التاريخ، ومسخَ الهوية، والشاعر وإنْ كان مهموما بأمَّة يحلم بقيامتها مِن الموات، إلا أنه يتجاوز ذلك إلى حالة إنسانية عامة، إلى نموذجٍ حضاري يهيمن على عالمنا اليوم ، و يهدد البشريةَ بالفناء ، والشاعر لا يطرح ذلك من خلال نَبَرات زاعقة، أو لغةٍ مباشرة فجة، بل من خلال نصوص شعرية محكَمة البناء، ولغةٍ مكثفة مليئة بالاستعارات والتراكيب اللغوية غير المألوفة، والرموز.

والشاعر يعتمد كثيرا على السطر الشعري الطويل، والذي يعبِّر عن حالة فوران داخلي، أو فيضٍ مندفع بقوة من الأعماق، كما تعتمد التجربة على التشبث بالإيقاع الداخلي والخارجي معا، بهدف إيجاد نوع من الجلال يحقق هالةً نشادية، ويتناغم مع القِناع الجليل الذي يرتديه المتكلمُ في

النص، والرؤية الكونية التى يتبناها، ونواقيس الخطر التى يدقها، أو النفير الذى ينفخ فيه من روحه، وكأنه نفير الحرب، أو نفير إسرافيل الذى يسبق القيامة.

كما تلجأ تجربة الشاعر أحيانا إلى السرد ، كما فى قصيدته (أطلانطا) التى تأخذ شكل نبوءة ، تَفنى فيها الأرضُ نتيجةَ خطأٍ تكنولوجى رهيب، ولا يتبقى فوقها سوى مجموعةٍ صغيرة تبدأ المسيرةَ البشرية مرة أخرى وفْق نموذج حضارى يختلف عن النموذج الذى دَمر الأرض. والقصيدةُ تعتمد على التكرار الأسطورى لحدث قديم، وتذكِّرنا بغرق أطلانطا الذى تحدثتْ عنه الأساطيرُ القديمة ، وظهرت بعدَه الحضارةُ المصرية كنموذج مبهِر. وفى القصيدة نلتقى بمشهد طفل يشهد مأساةَ أطلانطا، وتمضى القصيدة لنلتقى بالطفل نفسه وقد صار شيخا يحكى كيف تجددت الحياة وحل البعث بعد الفناء، والتقنية نفسها تتكرر تقريبا فى قصيدة (الرحلة الأخيرة للقبطان المتقاعد) والتى تنتهى بمشهد يذكِّرنا برحلة أوديسيوس حيث السيدةُ العمياء فى نهاية القصيدة لا تتذكر هيئةَ القبطان.

أما الملمح البارز فى تجربة أحمد فؤاد جويلى فهو حضور التصوف عبْر تجليات عدة، وهذا الح ضور يبدأ منذ العنوان ،

فكلمة الكِتاب تحيلنا إلى النص المقدّس الذى تعتبره الدياناتُ المَختلفة مرجعا لها ، كما أن كلمةَ المحو والتى ترتبط بالكلمة الأولى عبْر الإضافة تذهب إلى تخصيص دلالة كلمة الكتاب، ووضعِها فى إطار حالة من الفعل الصاعق، الفعل الذى يكشف عن قوة جبارة تكنس كل شيء فى طريقها، والمحو يُعرف دينيا مِن خلال يوم القيامة مثلا الذى يمحو عالَمنا تماما، ويعيد بعثَه فى هيئة جديدة، كما يرتبط المحو أيضا بالفكر الصوفى كما هو الحال فى فكرة محو الذات لتُبعث من جديد فى هيئة نورانية، ويحمل العنوانُ مفارقةً تجعل دلالةَ الكتاب تختلف عن الدلالة المتداولة، فالكتاب يرتبط فى أذهاننا بالإثبات، والشاعر يربط الكتابَ هنا بالمحو، الأمر الذى يأخذ دلالة الكلمة إلى صورة أخرى للكتاب قد تحمل معنى القدَر ، أو معنى النبوءة أو غيرها مما يجعل عنوانَ الكتاب رغم بساطته يبدو مراوِغا، ومثيرا، لا يكشف بقدر ما يستدرج.

وهنا سوف نتوقف مع هذا الحضور الصوفى فى الديوان من خلال ثلاث محطات ، فى الأولى نقف مع الحضور المباشر للتصوف من خلال استدعاء الشخصية الصوفية، وأثرِ ذلك

الاستدعاء على تجربة الشاعر ككُل، فالنص يكشف عن موقعٍ معين للذات الشاعرة، نراه في القصيدة بشكل واضح وفى بقية النصوص بشكل مستتر، وفى المحطة الثانية نتوقف مع اللغة باعتبارها وسيلة للخلق لا التعبير فقط وعلاقة ذلك بالتصوف، خاصة فى نصه الطويل الذى يحمل الديوانُ عنوانَه نفسه، وفى المحطة الأخيرة سوف نتوقف عند الحروفية ورمزيتها الصوفية.

١ـ القناع الصوفى:

يمكن النظر إلى قصيدة (لماذا قَطَع بِشْرُ الحافى زيارتَه إلى حارس الفنار؟) باعتبارها مفتاحا يقودنا لاستيعاب تجربة الشاعر بشكل عام، لأنها تقدِّم لنا الموقعَ الذى اختاره الشاعر لينظرَ مِن خلاله إلى العالم، ومن خلال هذا الموقع تولَّد رؤيتُه للشعر، ووظيفة الشاعر.

وربما كان النظر لتاريخ كتابة القصيدة مفيدا، فهى لم تُكتَبْ فى ليلة أو أسبوع، أو حتى حَوْل، كالحوليات التراثية القديمة، بل كُتبت فى الفترة من (٨٩ ـ١٩٩٢)، وهى قصيدة قصيرة نسبيا (٣٦ سطرا) ، أى أن القصيدةَ لم تكن وليدةَ حالةٍ عابرة، بقدر ما هى وليدةُ رؤيةٍ مستقرة ، الأمر الذى

يعنى خضوعَها لقدْر كبير من إعمال الوعى والتنظيم. وهذا الملمح ينطبق على قصيدة أخرى كَتَبها الشاعر فى الفترة من ١٩٩٦ ـ ٢٠٠٠ ، وتكشف تلك الملحوظةُ عن رسالة رمزية يريد الشاعرُ تمريرَها ، تتمثل فى أن القصيدةَ ليست مجرد تنفيس عن المشاعر، بل حالة تتطلب المعايشةَ لسنوات، وعلى الشاعر أن يصبر كثيرا من أجل اقتناص تلك الحالة ونضجِها ، عليه أن ينتظر إشراقاتٍ تَحدث في أوقات غيرِ معلومة، وهذا في حد ذاته ملمحٌ صوفى يكشف عن نظرة إلى الشعر بوصفه ممارسة جليلة، ولا يمنع ذلك بالطبع مِن تدفق القصيدة فى يوم واحد ، كما هو الحال فى قصائدَ أخرى مؤرخةٍ باليوم ، بجوار أخرى مؤرخةٍ بالعام، بل هو يؤكده ، فقد تأتى لحظةُ التجلى مِن خلال قطرات تبتعد فيها المسافاتُ بين قطرة وأخرى، وقد تأتى لحظة التجلى فى صورة السيل المندفع.

وتدور القصيدة حول حدثٍ معين هو قيام الصوفى بِشر الحافى، بزيارة (حارس الفنار)، وهى تتخذ مِن الصوفى قناعا للذات الشاعرة، لكنها تتعامل مع تقنية القناع بشكل غير مباشر، يوهِمُنا بالفصل بين الصوفى والحارس ، وكلاهما مظهر يختفى الشاعر خلفه.

تُرى كيف قَدَّم النصُ تلك الزيارةَ؟ وما هى التفاصيل التى ركّز الشاعرُ عليها، ولماذا؟ وكيف تكشف لنا تلك القصيدةُ عن رؤية الشاعر للشعر ووظيفته، مع عدم وجود إشارة واحدة للشعر؟

أول ما يلفت انتباهَنا فى القصيدة، هو اهتمام الشاعر بالمكان، على النحو الذى يكشف بشكل غير مباشر عن أهمية المكان التى تفوق أهميةَ اللقاء، فالجُمَل التى تتناول وصفَ المكان أكثرُ مِن الجُمَل التى تتناول اللقاء. ورغم أن القصيدةَ تبدأ بظهور الصوفى وتنتهى باختفائه، إلا أن عناصرَ المكان تبقى حاضرة، لأن اللقاء كان خاطفا، والتركيز على عناصر المكان كان كبيرا، ورغم أن عناصر المكان تأتى خالية مِن تدخل المهارات الشعرية، فالشاعر ينثرها بشكل عفوي، بمعنى أن الشاعر لا يضع العنصرَ المكانى فى تركيبٍ مجازى مثلا، أو يربطه بتعليق يُفصِح عن مهارته الشعرية، إلا أن العنصر المكانى يظهر مشحونا بدلالات قد تكون رمزيةً، أو غرائبية، كما يرتبط بروز المكان بضوء الشعلة الزرقاء، التى ترمز للشاعر، فلولا تلك الشعلة لغابت تفاصيل المكان فى الظلام الدامس، يقول الشاعر فى بداية القصيدة:

جاءنى فى الليلِ يبكى
وجه بِشرِ الحافى
لم يكلمنى، ومالتْ رأسُه نحوَ الجدار.
(شحٌ فى القنديلِ زيت)
مال ضوءُ الشعلةِ الزرقاء نحو
الركُّنِ : صندوق الخرائط
والتليسكوب القديم،
الخنجر المسنون..
مِرآة ورايةْ
سيف بحار
وعهدٍ من مِلوكِ الأقدمين إلى القوافل
أن تمر مِن المفاوز
بين بحرِ الشرق والشام البعيد
كسرة الفخار فى ركنٍ
وفى ركن قرون للغزال
فوقهم لفظُ الجلالة
قد تجلى فى الإطارْ .

تبدأ القصيدة بفعل "جاءنى" ، ليكشف عن نظرة معينة

للصــوفى ، فــبــينمــا يرتبط الصــوفى فى أذهاننا بالعُزلة، والتجربة الذاتية الخاصة ، نجد الصوفى هنا نازلا إلى عالم الناس، هو الذى يزور الحارسَ ويتفقد المكان ، وبكاءُ الصوفى هنا يرتبط بالمكان لا بحالة عشق إلهى خاصة، وإلا فما الداعى للبكاء أمام حارس الفنار؟ فالخلاء أولى ببكائه فى تلك الحالة، إلا إذا كان البكاء على أحوال المكان جزءاً لا يتجزأ من العشق الإلهي، وفى نهاية القصيدة يتضح هذا الارتباط من خلال صورة الأمصار التى تهوى مِن يديه.

وعلاقة الصوفى بالمكان علاقةُ مثالٍ، أو نموذج، أو هى قناع لعلاقة الذات بالمكان، والبكاء هنا ليس بكاءَ الصوفى بل بكاءُ الشاعر، والأمر يظهر مع اختيار الفنار كمكان للقاء، والفنار هنا رمزٌ صوفى بامتياز، فهو مكان مرتفع ومنعزل ومضيء باستمرار، وهو يدخل فى إطار تللك الرموز المكانية التى تحمل رمزية السماء مثل المسلات، والمآذن ، والفنار فى القصيدة يحوى لفظَ الجلالة وقد تجلى فى الإطار، وارتباط الفنار بالمقدس قديم، فقد كان تمثال إيزيس من مكونات فنار الإسكندرية، والمنارةُ هى الاسم الآخر للفنار، كما أن الفنارَ يحمل معنى الهداية، فمِن خلال ضوئه الدائم يفطِن البحارةُ

إلى البر، وبالنسبة للقصيدة فإن مجرد اختيار الفنار ليصبح موضعا لزيارة الصوفى والبكاء فيه كاف لإسباغ هالة صوفية على المكان، ، إلا أن صوفية الفنار هنا وثيقة الصلة بعالم الناس، فالفنار هو موقع العين الحارسة التى ترصد الخطرَ الخارجي. وفى الديوان بشكل عام ترتبط الشواطئ بالخطر، ويظهر ذلك فى أكثر من إشارة.

وملامح الصوفى هنا ، هى نفسها ملامح الشاعر فى الديوان بشكل عام، فهو يبدو متعاليا على عالم الناس على الأقل من حيث لغتُه الشعرية الجامحة ، والتى تشبه لغةَ الصوفية التى تحتاج إلى قارئ معين يلتقط إشارتَها، لا كل الناس، لكن هذا التعالى لا يعنى انفصالا عن عالم الناس، بل العكس هو الصحيح، وكما هو الحال مع حارس الفنار الذى يحيا وعينُه على الأعداء، لا ليقاتلهم، بل ليُطلق النفير، ويوقظ الغافلين، كذلك الحال مع الشاعر، وبامتداد الديوان نجد أنفسَنا مع عدو خارجي، وذات تعتصم بهويتها، ونفير يستنفر ويحذر ويبكى مكتسيا ـ شكلا ومضمونا ـ بهالة صوفية.

الشعرُ بوصفه منارة، والشاعر بوصفه صوفيا حارسا هو خلاصة ما تقدمه تجربة الديوان، لا هذه القصيدة فقط. وإذا

كان عنوان القصيدة يأتى فى صيغة سؤال، فإن إجابتَنا عن هذا السؤال لا تعنى سوى قراءة الديوان بإمعان ،فعالَم القصيدة وإن كان مستقلا بذاته ، إلا أنه لا ينفصل عن عوالمِ القصائد الأخرى.

٢- اللغة والمحو / اللغة والبعث :

يرتبط التصوفُ بعلاقة خاصة باللغة، الأمر الذى جعل الكثيرَ مِن الكتابات الصوفية غامضةً، واستلزم الأمرُ فى أحيانٍ كثيرة، قيامَ واحدٍ أو أكثر من الصوفية الكبار بشرح النصوص الصوفية، كما هو الحال مثلا مع ابن عطاء الله السكندرى مع كتابات النِّفَّرى ، أو عبد الكريم الجيلى فى كتابه (شرح مشكلات الفتوحات المكية).

وعلاقة التصوف الخاصة باللغة بشكل عام، ترتبط بعلاقة خاصة، تجعل لغةَ الكتابات الصوفية متميزةً عن الكتابات الأخرى بشكل عام، ولغة كل صوفى كبير تتميز عن أقرانِه ، حيث يمكننا الحديثُ عن لغة النفرى، واختلافِها عن لغة ابن عربى، أو التوحيدى. وعلاقة الصوفى باللغة تتسم بالخصوصية نظرا لأنها ترتبط بتجربة عميقة لا تستوعبها الدلالاتُ الشائعة، كما ترتبط بأسلوب خاص للصوفى فى طرحه لتلك التجربة، وهو ما يتحقق أيضا فى الخطاب

الشعرى، وقد كانت لغة الصوفية مِن أهم الجوانب التراثية التى تآلفَ معها شعراءُ العصر الحديث ، وقد رأوا فيها جِذرا حيا، يجدر التشبث به، وراق لهم التناصُ معها بهدف إثراء نصوصهم.

وتعتمد تجربة أحمد فؤاد جويلى على الحفاوة باللغة ، سواءً أمن خلال استخدام ظلال الكلمات أم باستخدام بعضها كرموز، أو من خلال التركيبات والصور الشعرية ، كما تظهر اللغة بوصفها جوهر رؤيته للواقع.

وفى قصيدته الطويلة (كتاب المحو)، والتى تشغل ما يقرب مِن نصف الديوان، تظهر اللغةُ كالسر الذى قبضَ عليه الشاعر، وهو يشتبك مع العالم اشتباكا تتداخل فيه الظلالُ الصوفية مع الظلال الواقعية ، لتطرح رؤيةً ترتبط بالهوية العربية، ومأزقِها الحضاري، وتستدعى أجواءَ الفعل المؤسس للمجد العربى القديم، فتبدأ القصيدة بفعل الأمر"إقرأْ" وتتوالى القصيدة واصفةً وضعَ المكان فى صور شعرية تجسد الوضعَ المأساوى للإنسان العربي، وتقدِّمه فى حالة تشبه حالةَ الموتى قبل بعثهم يوم القيامة من جديد:

اقرأْ كتابَ المحوِ، منشورا على جسدِ الكلام:

موتا تنزَّل، بين صعقِ الصاخة الكبرى ..

ومنسحقين فى لغةٍ، تقوّض شمسَها، فى بيتِ ناسخِها المعمَّمِ بالظلام.

وفِعلُ الأمر"اقرأْ" يحيلنا إلى أول كلمات القرآن نزولا، ويمثل بذلك استدعاءً لتلك الآيات التى تربط القراءةَ بالخلق ، إلا أن ارتباط الفعل بـ (الصاخة الكبرى) يتناص مع الآية ١٤ من سورة الإسراء: " اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا " لتتحول الدلالة إلى المتلقى بوصفه صاحب الكتاب، وإذا كانت القصيدة تحيلنا إلى يوم القيامة بمعناه الدينى ، فإنها تستفيد فقط من إيحاءات هذا اليوم فى ثقافة القارئ، واعتقاده فى البعث بعد الموت، أما غايتُها فموتنا المجازي، وبعثنا المجازي، وكلاهما يرتبط باللغة كرمز للهوية، واللغة كنشاط إنسانى تكمن فيه علة الموت، وسر البعث أيضا .

إن انسحاقَ الجماعة هنا يَحدث فى اللغة، واللغة تبدو كفضاء كونى له شمسه، وتلك الشمس تخضع لطريقة تعامل البشر مع اللغة، فتوهجها وسطوعُها مرهون بتوهج وسطوع الناس، والشمس بوصفها رمزا للحياة ، يمكن أن تتقوضَ مع النسخ الظلامى للغة، والذى يعبِّر عن نفوس كليلة، تُكرر ولا تبدع ، يقول الشاعر:

هل كان يخلقُ هذه اللغةَ اكتمالُ الحرفِ، في كسر المحاربِ للسيوف بساحة الشرفِ الكبير، يخوضُ في أرض القياصرةِ العظام .

ويطلُّ في الليلِ البلاغيِّ الكبير، على حكوماتٍ تنام كحقلِ عاقول كبير، أمة باتت كمخطوط عتيق، أو رؤوس تقتدى في ساعة الخطر العظيم.. بأبجديات الوراثة في النعام .

ليست اللغةُ مجردَ إرثٍ يتناقله الأحفاد، اللغة تُخلق من خلال الفعل والمواجهة، واللغة ليست واحدة فهناك لغات تندغم بكينونة الكائنات، فلغةُ الشجاعةِ تختلف عن لغة الجُبن، ولغة الأسُود تختلف عن لغة النعام ، واللغة قد تُنقل بالوراثة من الجَد إلى الحفيد، لكن على الحفيد أن يطوّر لغةَ الجد ، عليه أن يُثريها باستمرار، ومأساةُ الحفيد هنا لغوية، تقوم في جوهرها على الانفصال عن لغة الأسلاف ، بدلا من إثرائها ، وتبدو غاية الذات الشاعرة هنا هي وصل ما انقطع، ربط الجينات بأصولها ، فاستعادة المجدِ القديم مشروطةٌ باستعادة النموذج الذى أسس هذا المجد ، يقول الشاعر :

هل كان آخر هذه الحِقَب التنصل مِن تهجي الأولين، وما تشكله البلاغةُ من سلالات الصقور، تمر مارقة ، تخاطبها

السماءُ، تدور حول معسكرِ الأعداء تنقض المخالبُ فى عيون الروم فى بؤر الخرائط ـ مثلما ينقض فى لحم المدى حدُّ الحسام (ص ١٢)

يظهر الأولون هنا بوصفهم حروفا هجائية، كما تظهر اللغة عبْرَ البلاغة لا باعتبارها وسيلة للتعبير بل وسيلة للخلق ، فالبلاغة هى التى تشكل الصقور، وحركة الصقور ترتبط بفعلين ، الأول هو خطاب السماء ، والآخر هو الانقضاض على الأعداء، والصقور هنا رمز لتلك القوة الإنسانية الجبارة، فهى تمر مرورَ الحسام فى المدى، وتلك القوة نحملها جميعا كإمكانيات تظل فى الغالب معطلةً، أو مهدرَة، ووظيفةُ اللغة هى تفجير تلك الطاقات الكامنة فى الإنسان، والقصيدة تحرص على ربط القوة بالسماء، لأن القوةَ وحدَها دون أن تكون محاطة بمنظومة قيم إيجابية تصبح أداةً للتدمير والفوضى، وهكذا تصبح الصقور رمزا للقوة المقدسة، واختيار الصقور لتصبح رمزا للقوة المقدسة يحيلنا لحضارة مصرَ القديمة ، فقد كان الصقر رمزا لقوة حورس المقدسة ، لكن النص يحتفى بالحضارة الإسلامية كنموذج مثالى لفاعلية اللغة، و قدرتِها على تفجير الطاقات، فالعربى الذى كان

يعيش على هامش إمبراطورية الروم ، ها هو ينقض على تلك الإمبراطورية ليصبح الهامشى فى الصدارة ، وبتلك الكيفية تتحول اللغة مِن مجرد أداةٍ للتواصل ، إلى أداة لخلق كينونة جديدة ، لها حضورُها المذهل، وعلى هذا الأساس تصبح مأساتنا لغويةً بالدرجة الأولى يقول الشاعر:

هل تخلقُ اللغةُ البنادقَ والبوارج والقنابل والسلاح الأيدلوجىَّ
الكبير، أم استكانتْ فى سرير النوم للجنس القبيح..
وللحواسِّ الخمْس فى مدح الغلام. (ص١٣).

اللغة هنا تَظهر كمعادل للإنسان ، فهى التى تَخلق الأدواتِ المادية والفكرية التى تصنع القوة، وتقيم الحضارة، وهى أيضا تصنع النكبةَ العظمى عندما تتحول من طاقة خلاقة إلى كيان خامل يغرق فى سرير النوم، أو كيان فاسد مُدنَّس غايتُه الوحيدة هى اللواط.

والنظرة للإنسان بوصفه لغة ، أو اللغة بوصفها خَلقا ، ترتبط أيضا بصورتها ككائن حى يحتاج هو الآخر لدماء تسرى فى عروقه، وتُخصِّبه، وتأتى تلك الدماءُ من النشاط اللغوى المتمثل فى الكتابة ، فبقدْر حيوية الكتابة وإمكانياتها الإبداعية تتجدد اللغة، وتقوى على مواجهة التحديات التى لا

تنقطع ، وتظهر صورة البلاد بوصفها كتابة فى قول الشاعر:

فابدأْ بفاتحة على الشهداء والمعنى، على الكلمات والسفر المؤجل، فالبلادُ كتابةٌ يبست، وروح تنمحى (ص ١٧)

هنا تظهر الكلمات كجُثة توازى صورةً سابقة تصف البلادَ بالجثة الهائلة، لكن لماذا تحولت الكلماتُ إلى جثة؟ لأن الكتابةَ يبست، ولم تتحول إلى نشاط إبداعى خلاق، فالكتابة هى السائل السحرى الذى يُثرى اللغة، ويمنحها الحيويةَ التى تدفعها للأمام. وهنا تظهر وظيفةُ الشاعر ، وهى التصدى لموات اللغة، ومحاولة بعثها من جديد :

ها أنتَ وحدكَ من يسير إلى النهاية حاملا أثقالَ بعث الحرف فى أطلال مخطوط بحجم مقدس البيت الحرام

وكنز أسرار النبوة، والنهايات العليّة للغياب. (ص ٢٣)

بعثُ الحرفِ إذن هو الغاية المقدسة ، وهنا يلتقى الشاعر مع الصوفى فى رحلة البحث عن كنز أسرار النبوة ، بوصفه النبع الخالد، النبع الذى يتجدد كلما ألقينا فيه بدلائنا وارتشفنا، وتلك النقطة تشكل جوهرَ (قصيدة المحو) ولم يكتفِ الشعرُ بعرضها فى صورة أسئلة واستعارات بل

استخدمَ أيضا ذلك الطرحَ الحروفى ، الذى يقسِّم حروفَ كلمة (ياسين) إلى وحدات مستقلة ، والتعامل مع كل حرف باعتباره رمزا، الأمر الذى سوف نخصص له الوقفة التالية.

٣ـ الحروفية والرمزية الصوفية

يُطلَق مصطلحُ الحروفية على الأعمال التشكيلية التى قامت على الحرف كعنصر تشكيلى يحمل قيمةً رمزية وتعبيرية ، ونحن نستخدمه هنا لنعبِّر عن تلك التقنية التى يستخدمها الشاعر معتمدا على الحرف لا الكلمة بوصفه عنصرا دلاليا يكتنز بقيمة رمزية وتعبيرية، وقد يكون الحرفُ جزءا من كلمة تم تقسيمُها إلى حروف مستقلة، والتعامل مع كل حرف على حدة، وقد يكون الحرف رمزا لكلمة ، وتم النظر إليه بوصفه موضع القيمة فى تلك الكلمة ، والحروفية هنا وإن كانت ترتبط بجماليات الخط العربى التى ازدهرت فى ثقافتنا العربية، إلا أنها تعتمد على تراث صوفى اهتم اهتماما كبيرا بالحرف، فالحروف فى المعجم الصوفى هى «الحقائق البسيطة ، والحروف العاليات هى الشئون الذاتية الكامنة فى غيب الغيوب كالشجرة فى النواة » (٤).

وقد حظيت الحروفُ باهتمام ابن عربى على وجه الخصوص، كما حظيت باهتمام الجيلى الذى قسَّمَها إلى

ثمانية أنواع، «حروف حقيقية، وعالية، وروحية، وصورية، ومعنوية، وحسية، ولفظية، وخيالية، وكل نوع من أنواع هذه الحروف ظروف لسرٍّ إلهى "(٥)

وتظهر الحروفية فى الديوان مرتبطةً بتقسيم حروف كلمة (ياسين) والتعامل مع كل حرف من حروفها على حدة، كما تخص (هاء) لفظ الجلالة بتعامل مستقل أيضا.

وإذا كانت الحروفية تقوم على ذلك التراث الصوفى الكبير فإنها عند الشاعر لا ترتبط بالتصوف من خلال ذلك الجذر بل من خلال فكرة صوفية أخرى، وهى فكرة روح الأرواح، أو الإنسان الكامل، أو الحقيقة المحمدية، الموجودة كحالة نورانية «فى كل نبى وولى، وهى تفصل بين الوجود الجسدى للنبى (الوجود الزمنى) والوجود المعنوى له فحقيقةُ محمدٍ مطلَقة غير مرتبطةٍ بزمن، ولذا يقال عنه يا أول خلق الله وخاتم رسل الله، والقلم هو العقل الأول المعبر عنه بالروح المحمدية " (٦).

وفى التراث الصوفى نجد الفكرةَ التى تذهب إلى أن الإنسانَ نفسَه مخلوقٌ على هيئة كلمة مكتوبة، حيث يذهب البعض إلى أن الله " خلق الخلق على صورة اسم محمد

(ص) أى على صورة حروف هجائية " فالرأس مدوّر كالميم الأولى، واليدان كالحاء، والبطن كالميم الثانية والرِجْلان كالدال " كما أن اسمَ "أحمد" مكتوبا كان الصورةَ التى خلق على منوالها العوالم الأربعة، فالألِف فى مقابلةِ النفس الأعلى، والحاء في مقابلةِ النفس الناطقة، والميم فى مقابلة النفس الحيوانيـــة، والـــدال في مقابلة النفس الإنسانية» (٧).

وفى الديوان تظهر فكرةُ روح الأرواح مِن خلال الإهداء، حيث يقول الشاعر" إلى البنَّاء الأعظم، حضرةِ النبى الخاتم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم : فى حاجة ماسة إلى حضرتكَ ونحن نجتاز فوق صراط الأمم إلى قيامتنا فى بهى أنوارك"

فكرةُ الحقيقة المحمدية تطالعنا إذن منذ الصفحة الأولى ، بما يعنى أنها فكرة محورية فى تجربة الشاعر، آثَرَ أن ينبهنا لها قبل أن نشرع فى القراءة، ثم يحاول ترسيخَها فى أعماقنا من خلال القيمة الرمزية والتشكيلية للحرف، يقول الشاعر:

ستكون(يس) الحديقة للحروف : حضارة الأشجار فى ياء الخواتيم التى استئلت إلى الإحياء،

والسين السماوات العلى، المرآة :

....

انتبه لمساحة بيضاءَ ناصعة الرؤى فى الياء

....

انتبه للحبر مكتظا بأسرار من النون التى تنأى كغصن هائل فوق الخطابْ

تتنزل النون العظيمة : قوسها الصحراء والبحر الكبيرُ.....

نقطتها ككحل قد تقطَّر من عيون غزالة عربية

....

وانظر إلى السر الفريد لهمزة العربية الفصحى - وزهو خشوعها

وبهائها فى الرسم - ترسم من تشابك رسمها فى اسم ربك هالة الوشم الهلالى المنقَّط بين قرنى الغزالة والسماءْ

....

ستكون (يس) الحديقة للحروف

هذا كتابكِ قبل محو الياء

أم هذا ضمور الياء فى ختْم القرون؟

ها هو الشاعر يجعل من اسم "ياسين" حديقةً لكل الحروف، ويقوم بتقسيم الاسم إلى وحدات مستقلة تكشف كل

وحدة منها عن دلالة رمزية تختلف عن الأخرى، فالسين هى السماوات العُلى، وهى المِرآة، ولا يقتصر الأمر على جسد الحرف ، فمساحة البياض في حرف الياء لها دلالتُها التى لا تنفصل رمزيا عن دلالة الأبيض الناصع وما يمكن أن تأخذنا إليه من رمزية الطهارة، أو النقاء، أو النور، ولا تعتمد الحروفية هنا على القيمة الرمزية للحرف فقط ، بل تعتمد على القيمة الجمالية لشكل الحرف، فتظهر التشبيهاتُ التى تضع الحرفَ فى صور حسية، فالنون تظهر عبْرَ التشبيه كغصن هائل، ، والنون العظيمة تظهر ككيان عملاق يستوعب بين قوسيه الصحراءَ والبحر الكبير ، كما تظهر نقطة النون فى هيئة نقطة كُحلٍ تقطر مِن عين "غزالة" عربية ، كما تظهر هاء لفظ الجلالة فى هيئة وشْم هلالى منقّط بين قرنَى الغزالة والسماء ، والقيمة الرمزية للحرف هنا تتآزر مع القيمة التشكيلية التى تجسده فى صور حسية ، لتكشف عن رغبة قوية فى تعميق فكرة الحقيقة المحمدية، وترسيخها فى أعماق المتلقى، وتكتسب تلك الرغبةُ فاعليتَها لا مِن خلال الإشارة السريعة، بل تقوم بتجميد زمن التلقى عند كلمة معينة، ومع

هذا التجميد تتحقق وقفةٌ إجبارية للقارئ ليتحرك مِن المستوى السطحى للكلمة إلى مستواها الداخلى العميق ، وعلى هذا النحو يعمل الشاعرُ على تثبيت الكلمةِ الجوهرية ضد محاولات المحو ، فيبرزها فى لوحة كبيرة، تمتلئ بالمنمنمات ، وتفتح البابَ للوقوف طويلا أمام ثرائِها الدلالى.

★★★

مراجع:

١- أرنست كاسيرر- اللغة والأسطورة- ترجمة سعيد الغانمى - منشورات كلمة - هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث- ٢٠٠٩ - ص ٩٣ .

٢- السابق - ص ٩٥، ٩٦ .

٣- أحمد فؤاد جويلى- كتاب المحو- وفى الصفحة التالية للغلاف، يظهر العنوان متبوعا بعبارة وقصائد عن السلك الطويل الشائك- المجلس الأعلى للأقصر- كتاب طيبة - العدد الأول - ٢٠١٠ .

٤- رفيق العجم- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى - مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩- ص٢٨٢ .

٥- عبد الكريم الجيلي- شرح مشكلات الفتوحات المكية - تحقيق وتقديم يوسف زيدان- دار الأمين- القاهرة ١٩٩٩ - ص٩٠ .

٦- راجع السابق، هامش المحقق - ص٧٣، ٧٤ .

٧- محمد عجينة- موسوعة أساطير العرب- دار الفارابى- بيروت - ١٩٩٤ - الجزء الأول - ص ١٥٣ .

(٣) السحر والكتابة والمقدس
قراءة فى رواية "رقص إفريقى"
لعصام راسم فهمى

ترتبط الكتابةُ بالسحر ارتباطا معروفا على نحوٍ ما نراه فى مصطلح "سحر البيان" ، أو تلك المدرسة الشهيرة التى يُطلق عليها الواقعيةُ السحرية، وهذا الارتباط يرجع إلى الهوية الجمالية للكتابة، فجمال الكتابةِ هوْ ما يسرقنا، ويستحوذ علينا ، ويضعنا فى حالةٍ فاتنة يتسرب مِن خلالها المغزى بشكل سحرى ، مستفيداً مِن تحررنا مِن القبضة القوية للتفكير المنطقي، الذى يجب التخلى عنه بدرجة ما حتى نتمكن مِن الدخول لعالم الكتابة الرحب.

وليسَ الجَمال فحسب هو ما يربط الكتابةَ بالسحر، بل المحتوى أيضا، بمعنى أن الكتابةَ تَستهدف كثيرا هذا الشرخَ الناتج عن تركيز الإنسان على الجانب المادى للحياة، وإهماله للجانب الروحى، وإمكانياته الداخلية الأخرى ، الكتابةُ تَهدِف من ضمن ما تهدف إلى تحرير الإنسان داخليا ، والتصدى

لهيمنة العِلم المطلقة، وانفراده وحده بكل اهتمامنا ، ورغم النتائج المذهلة للعِلم ، والتى أفادت البشريةَ إفاداتٍ كثيرةً وكبيرة ، فإن الإنسانَ مع ذلك يدفع ثمنا باهظا نتيجةَ سقوطِه فى فخ النظرة الأُحادية للعالم.

والكاتبُ بطبيعته شبيه بالساحر، نظرا لِما يتمتع به من إمكانيات خارقة وهو يقِيم عالَمه الفنى وفق رغباته مستفيدا من خياله الجامح، ولغته المجازية، وحريته الكبيرة فى كتابة ما يشاء ، وبناءً عالم خاص سواءٌ أتَّسَم بمحاكاة الواقع، أم جمح بعيدا ليرسم لنا عالما خياليا لا وجود له فى الواقع، فحريته ليست محكومة إلا بشرط واحد هو تقديمُ نصٍ ثرى مِن حيث الجمال والمغزى.

كيف لا ينفصل الكاتب عن عالمنا الواقعى وهو ينسج لنا عالما خياليا يعتمد على كائنات خرافية لا وجود لها فى الواقع ؟ وكيف تتداخل الكتابةُ مع السحر تداخلا يوحِّد بين طبيعتيْهما ؟ وكيف تعمل تلك الوحدة وهى تتناول موضوعا إنسانيا مهماً مثل موضوع المقدس ؟

سوف نحاول الإجابةَ على تلك الأسئلة مِن خلال تناولنا لرواية " رقص أفريقى " لعصام راسم فهمى والتى تقدِّم لنا

عالما عجيبا وثريا، تتداخل فيه الكائناتُ المختلفة، عالمًا يتحول فيه الإنسان إلى تمساح، أو طائر، ويتخلى فيه الجمادُ عن طبيعته الجامدة الصلبة ويتحول إلى كائن حي بالمعنى المباشر للكلمة.

١- ملخص الرواية :

تبدأ أحداثُ الحكاية في أوروبا عند بداية القرن الثامن عشر تقريبا متأثرةً بالثورة الصناعية وبدايةِ عصر الآلات، مِن خلال رجلٍ لا تذكر الروايةُ اسمَه وكأنه رمز لكل أوروبى، و تعْبر سريعا على ظروف تحولِه إلى تاجرِ رقيق، ثم تتوقف عند إحدى مغامراته في صيد البشر عند منابع النيل، وسقوطِه في أيدى جماعة منهم بعد قيامه بقتل رجلين منهم ، ويقوم ساحر القبيلة بإقامة طقس سحرى يحوِّل الرجلَ إلى تمساح ويلقى به في شلال، ليقضى حياتَه الخالدة في النيل ، وتمر به السنوات وهو يتسلَّى بقطع المشاوير مِن منابع النيل إلى مصبه، ومهاجمةِ القُرى القريبة من الماء كانتقام عشوائى من الساحر الذى قام بمسخه، وبعدَ بناءِ السد العالى يجد نفسه محجوزا في القسم الشمالى للنيل، ويعثر على معبدٍ فرعونى غارق في الماء فيتخذه مسكنا له ، وهناك تبدأ مرحلة جديدة

فى حياته ، يمتلئ خلالها بالسكينة، وفى ذلك الوقت يحضر رجلُ إلى المكان ويقيم مسكنا من البوص ، ثم يتجمع حول عُشته تلك بعض الناس ويتحول المكان إلى قرية صغيرة جدا، وهنا يحاول المسخُ إقامةَ علاقة طيبة بالقرية، لكن مجرد ظهوره كان يولِّد داخلَهم رعبا غبيا، فيبدأون بالهجوم عليه محاولين قتلَه، الأمر الذى يثير وحشيته الضارية، وهكذا يُسفِر رعبُهم الغبى عن سقوطهم ضحايا للوحش الذى يهاجمونه.

وفى البداية يشترك الشيخ غريب فى محاولة صيد المسخ ، ويُعِد خطة محكمة للإمساك به عن طريق الشِّبَاك ولفِّه بالجنازير الحديدية، وغلقها بأقفال مُحكمة لا تصدأ، وبالفعل ينجح الكمين ، لكن المسخ يمزق الشبَاك ويهرب محتفظا بالجنازير حول جسمه ، وعلاقة سرية خاصة بالشيخ غريب ، مِن يومها صار يُطلق عليه اسم " أبو جنزير" ، وعَزف الشيخ غريب عن المشاركة فى محاولات قنْصه ، فتقوم الجماعة بنبذه، ومع فشلها الدائم فى القضاء على المسخ، تستعين بإحدى قبائل البشارية لتخلصهم منه، وتقوم القبيلة بمحاولة تنتهى بقتل ثلاثة منهم ، وتمضى القبيلة إلى تجارتها بينما

تترك أحدَ أفرادها " غارف البشاري" ليتولى أمرَ الثأر من أبي جنزير ، والذي يَعرف بدوره قنّاصا فذا - «مروان بك» - كان يرافقه في رحلات صيد صحراوية، فيذهب إليه ويخبره بالقصة التي تثيره جدا ، ويأتي للقرية لصيد أبي جنزير، في جو ملئ بالإثارة ، لكنه يفشل، وفي النهاية تغرق القرية بما ومَن عليها، ولا ينجو سوى أبي جنزير، والشيخ غريب ، ومروان بك ، ورجلٍ أعمى يحمل على عاتقه سردَ الحكاية.

٢- الحكاية والرواية :

تصلح الفقرةُ السابقة كملخص للحكاية، يساعدنا في استيعاب تلك القراءة ، لكنها لا تصلح كملخص للرواية ، فالرواية تبلغ مِن الثراء حدَّ حاجتِنا لقراءة كل سطر فيها، كما تتمتع بتقنيات سردية كثيرة تجعلها مثيرة ، ومليئةً بالمَشاهد الحية ، والفريدة ، كمشاهِد العلاقة العجيبة التي تجمع بين مروان والحيوانات التي يصيدها، أو التي تجمع بين مروان وعارف البشاري ، أو بين عارف البشاري ونخلة الشيخ غريب، وغيرها من المَشاهد التي تصنع عالما روائيا ثريا وفريدا.

وإذا كانت أحداث الحكاية تبدأ منذ قرنين تقريبا، فإن

الرواية تركِّز فقط على العام الأخير تقريبا ، فهى تبدأ بمدخل قصير يسرد الطقسَ السحرى الذى حوَّل الرجلَ الأوروبى إلى تمساح، ثم تبدأ بلحظة وصول مروان بك إلى القرية ، لتصبح بؤرة زمنية للسرد ، ينطلق منها الساردُ ببطء للأمام ، وفى الوقت نفسِه يسترجع بعضَ التفاصيل السابقة، وهكذا تتناثر التفاصيل بحسابات دقيقة فى الرواية لتأتى دائما فى صورة مثيرة ، كما أن تلك التفاصيلَ تتوزع كثيرا على أكثر من منظور ، ومِن خلال تلك المناظير تتنامى وتتكشف رويدا رويدا ، وهكذا نتعرف على أحداث صغيرة فى صورة أولية توهِمنا بانتهائها، ثم فجأة تظهر تلك الأحداث فى صورة أخرى أكثر ثراءً ، تليها صورةٌ أخرى تدهشنا أيضا. الأحداث فى الرواية لا تأتينا فى هيئة كُتَل تخضع للمجرى العادى للزمن، بل يتم تفتيتُها ونثرها فى أرجاء الرواية، سواءً أكانت تلك الأحداث صغيرة للغاية أم كبيرة، وعلى سبيل المثال يقوم الشيخ غريب(ص ١٣) بتقديم إحدى ثمار نخلته لمروان ، وتظهر كبَلَحة عادية تماما. وص ٣٠، يقوم عارف البشارى بالتقاط ثمرة من نخلة الشيخ ، فتتحول فى الحال من ثمرة رطبة، إلى ثمرة صلبة كالصخر الجرانيتي، ويتحول لونها للرمل الأصفر

الكالح، وعندما يسقطها مذعورا تعود لينةً فى الحال ، وهنا يثيرنا المشهد ، فنحاول ربطه بالسياق ، ونرى فيه رسالة خاصة بـ "عارف البشارى" تعبِّر عن مظهره الصحراوى الفقير بصخوره ورماله، والمنفصل عن جوهره الثرى بمرونته وأسراره. وفى ص ٧٠ ، يحدثنا الساردُ عن بلح النخلة الذى يتحول إلى حَجَر عندما يمسه أحدٌ غير الشيخ غريب ، وتأخير تلك المعلومة هو الذى جعلنا نفترض وجودَ رسالة خاصة فى تحول الثمرة فى يد "عارف" ، فلو كانت معروفةً لَمَا نظرنا لتحول الثمرة كحدث خاص ، وكان تأخيرها مقصودا لنركز فى الرسالة الموجودة فعلا ، كما أن ظهورَها فى السياق الأخير يجعلها تحمل رسالة أخرى ، وهكذا يتلاعب السارد بالأحداث، ويوزعها بحساب ، ليلعب هذا التوزيع دورا فى بناء الشكل والمغزى.

٣ـ الراوي والمروي له :

تأتى الرواية فى سبعة أقسام، والرقم هنا يتناغم مع أجوائها الأسطورية، نظرا لارتباطه بثقافات كثيرة عُدَّ فيها رقما مقدسا، واقترن من خلالها بتفاصيلَ كونيةٍ كما هو الحال فى السموات السبع ، والأراضين السبع، وغيرها.

وكل قسم ينقسم إلى شطرين، الأول قصير لا يتعدى الصفحتين، وتتولى الحكى فيه شخصيةٌ واحدة، أما الشطر الآخر من كل قسم ، فيتولى السردَ فيه أحدُ أبطال الرواية.

الراوى يُطلِق اسمَ الملحمة على حكايته فى عدة مواضع، كما أنه يستخدم بعض الصيغ التى ترتبط بالراوى الشعبى كدعوته للمروى عليهم إلى الإنصات ،ويشير صراحةً لكونه يعيش على مهنة الحكى وينتقل في سبيلها من أرض إلى أرض ومِن أقوام إلى أقوام ،وهو ما يحيلنا إلى أجواء السيَّر والملاحم الشعبية التى تكتنز هى الأخرى بأجواء مماثلة لأجواء الرواية مما يساهم فى تعميق إحساسنا بالنسج الأسطوري.

الراوى شخصيةٌ مِن شخصيات الحكاية، لكنه لم يكن مِن أبطالها، ولم يكن له دورٌ في أحداثها، ومع ذلك فهو الوحيد الذى لم يَغرق مِن سُكان القرية، والرواية لا تقدم لنا السببَ، لكننا نستشفه من التفاصيل القليلة التى يذكرها، والتى تقدم لنا سببا وحيدا، وهو تعلقه بأحداث الحكاية، وعكوفه على جمع الوقائع من أفواه أصحابها، الأمر الذى جعله يبقى فى النهاية كى "يصبح نبيا لحقبة مرت، يحكى عن أناس ماتوا، ومكان جرفه الطوفان."

إنَّ تعلُّقَ الراوى بالحكاية واقتفاءِ تفاصيلها ، وربْطَ حياتِه بهـا، هو المبرر الوحيد لنجاته من الطوفان، وهكذا يَدخل الراوى كشخصية أساسية تقدم نموذجا إضافيا للخلاص ، فإذا كان التعلق بالصحراء هو طوق النجاة بالنسبة لمروان، وإذا كان التعلق بالماء هو طوق النجاة بالنسبة للشيخ غريب، فإن التعلق بالحكاية، وربْطَ مصير الراوى بها هو طوق النجاة بالنسبة له، والأمر ينطبق على المتلقى فهو أيضا لا يؤثر فى أحداث الحكاية، ولو فَعَل مثلما فعل الراوى هُنا ، وربَطَ الروايةَ بحياته ومصيره لكانت بالنسبة له طوقَ النجاة ، وتلك فى تقديرنا مِن أهم الوظائف الخفية لتقنية الراوى هنا.

ويتجسد فِعل الحكى بوصفه طوق نجاة مِن خلال ظروف الحكي، فالراوى يَظهر فى بداية الرواية مُلقى فى الصحراء ، نتيجةَ سعيه للبحث عن أشخاص يَقُص عليهم الحكاية، أى أن الحكى هُنا ليس فعلا مريحا يرتبط بمقعدٍ وثير ، بل بنوع من المجاهَدة ، كما أن المروى عليهم يَظهرون فى هيئة آكلى لحوم البشر ، حيث نقرأ على لسان الراوى وهو يخاطبهم : " قلتم هذا رزقنا، نأخذه ونذبحه ونأكله ، صدفة رحمتمونى من القتل "(ص٣) وهكذا يباغتهم بمعرفة ما يدور فى أنفسهم ،

ويستدرجهم إلى حكايته عن المسخ الهائل، والملحمةِ التى جرت، وأبطالِها المَرَدة كما يسميهم.

والعلاقة بين الراوى والمروى عليهم هُنا تذكِّرنا بـ " ألف ليلة وليلة"، فالمروى عليه " شهريار" يَظهر فى النص مرتبِطا بنيَّـة قتْل الراوى "شهر زاد" ، والذى لا يملك شيئا سوى الحكي، وسرعان ما يتوارى فِعلُ القتل أمام فعل الحكى .

والجماعية هى سِمة المروى عليهم هُنا، وربْطهم بأكل لحوم البشر يدل على مكانتهم المتدنية فى سُلّم الارتقاء الإنساني، وهُم بذلك يتشابهون مع تاجر الرقيق، الذى تحوَّلَ إلى تمساح تحركه شهوة الفتك ، فيهاجِم القُرى المجاورة للنهر، كما أنهم يتشابهون مع سكان القرية التى أغرَقَها الطوفان ، فالراوى يشير قرْبَ نهايةِ الرواية فى فقرةٍ يُطلق عليها "فاكهة الحديث" إلى أن مجتمع الرواية ينقسم إلى نوعين من الناس " نوع لا يقل شراسة عن المسخ، يحتوى فى طوايا الصدر بقدر من الحيوانية المداهمة، العطشة لرغبة القتل وحب الدماء،والنوع الثانى يتمثل فى الصيادين الذين بقوا فوق ماء البحيرة بعد أن هضموا شخصية «أبو جنزير»

وعرفوا عنه معارف تضمن لهم البقاء السالم ، فتمادوا بدهاء فطرى فى صداقته الصامتة ، ولم يقربوا المعبد أو الدير، وقطعوا كل علاقتهم بالقرية " (ص٧٤، ٧٥).

وتداخل المروى عليهم مع مجتمع الرواية ، بالنسبة للراوى ، لا ينفصل عن تداخل مجتمع الرواية الخيالى ، بالنسبة للكاتب مع المجتمع الإنسانى الواقعى ، لا فى قِسمه الذى يعيش حياةً فطرية مسالمة ، بل بقِسمه الآخر - وما أكبره - والذى يعيش بصدور تحتوى فى طواياها على قدر من الحيوانية.

أما الشطر الآخر من كل قِسم فيغيب عنه ذلك الراوى السابق، وينفتح السرد لدخول أبطال الحكاية بوصفهم رواة ومرويا عليهم أحيانا، ولو نظرنا إلى القِسم الأول مثلا سوف نراه عبارة عن مشهد طويل يُحيى فيه الشيخ غريب لمروان بعضَ تفاصيل حكايته مع المسخ ، ولو نظرنا إلى القسم الأول سوف نجده عبارة عن مشهد طويل يجسد لقاء مروان بالشيخ غريب، وطوال ذلك القسم لا نسمع إلا صوت الشيخ غريب بينما يبقى مروان فى وضعية المروى عليه، ورغم الفترة الزمنية التى يستغرقها ذلك اللقاء ورغم انتقال الكلام

بين أكثر من موضوع، ووجودِ ثغرات واضحة في الصوت السردي تسمح بتدخل المروى عليه / البطل، إلا أن الكاتب هنا يتعمد حذفَ أيةِ كلماتٍ أو أفعال ترتبط بالمروى عليه ، بل يحرص على أن يكون القِسم بأكمله في إطار الراوى الذى يتكلم والمروى عليه الذى لا يتدخل في السياق وكأنه لا يَمُت للمشهد بصِلة ولا علاقة له بالأحداث ، لكن الكاتب سوف يعود في قِسم آخرَ إلى ذلك اللقاء من خلال منظور مروان والذى يغادِر فيه موضعَ المروى عليه المستمِع وينتقل إلى موضع البطل المشارِك.

وهكذا يتعدد الرواةُ، والراوى يحرص على تأكيد وضعه الهامشي ويسعى إلى إيهامِنا بأن تَدَخلَه فى الحكاية وقيامَه بعقد المقارنة بينه وبين المحكى عنه الأساسى (أبو جنزير) يشكل نتوءاً أو ورَماً لا لزوم له فى الموضوع، إلا أن ذلك لا ينبغي أن يخدعنا، فالراوى وإنْ لم يكن له دورٌ فى الأحداث إلا أنه حاضِرٌ في جوهرها باعتبارها قائمة على مجموعة من الثنائيات مثل ثنائية الهامش والمتن، وثنائية الداخل والخارج، وثنائية الصعود والهبوط . كما أن النص كتلةٌ واحدة، أحْكَمَ الروائى حبْكَ أجزائِها، قد تنقسم إلى هامشٍ ومتن، وقد تدور

فى زمنين مختلفين، وقد يَفقِد زمنُ المتن تسلسلَه المنطقى ، وقد يكتمل الحدث الواحد فى أكثر من موضع، ومن خلال أكثر من منظور، إلا أن ذلك يَصُب في بوتقة واحدة، الأمر الذى يصبح بحاجة إلى ترتيب ما وزَّعَه الكاتبُ هُنا وهناك وتتبع المسارات المختلفة للعلاقات المتشابكة بين كل العناصر، والتى يحرص الكاتب على إضفاء الطابع السرى عليها، فيحدِّثُنا عن ورمٍ فى السرد هنا، أو غموض يكتنف بعضَ الأحداث بالنسبة له، وذلك لا يعنى وجودَ ثغرات بالرواية بل يشير إلى مَكْرِ الراوى الذى يريد لها جوا غامضا يتآزرُ مع الدعوة التى تحملها الرواية والتى يتصدرها فِعل الخروج من الدائرة الضيقة للحياة المعتادة والاشتباك مع أسرار الوجود ومحاولة التوحد مع العالم، وهو أمرٌ يحتاج إلى نوع من الاستعداد لمجابهة الغامض واصطياد الأسرار سراً وراء الآخر، وها هو الشيخ غريب يعْرِب عن دهشته مِن سر العلاقة بين مِعزَته والمسخ ويعلق قائلا (تلك أسرار لا نحس معانيها دفعة واحدة حتى لا نمرض بالتخمة فنموت بإدراكنا وليس بجهلنا) والراوى يتعامل مع مادته بالأسلوب نفسه تقريبا، فيقوم بتفتيتها وبعثرةِ روابطها ومحاولةِ إيهامنا أحيانا بغموضها أو

احتوائها على زوائد ، لكن كل ذلك يجرى بحساب، ويهدف إلى إثارةِ المتلقي، ودفْعِه إلى إمعان النظر والدخول معه في اللعبة.

٤ـ المقدس وحبكة الرواية :

تقوم حبكةُ الروايةِ على فكرة المقدس سواءٌ أمِن حيث العقدة أم الحل، أم بناء الشخصيات، أم تقديم عوالمَ خياليةٍ تنتمى فى ظاهرها لعالم الخرافة ، بينما تنتمى فى باطنها لعالمنا الواقعى، فليس الخرافِي كتحول الإنسان إلى تمساح ، إلا تعبيرٌ مجازى عن صورته الداخلية ، وتجسيدها فى إطار محسوس.

وتأتي صورة المقدس على مستويين، في المستوى الأول يظهر غياب المقدس كمفجِّرٍ لأزمة العالم الروائي، وسببا في عُقدتها، وهذا الغياب يقوم على محورين الأول هو تغييب الصورة الحقيقة للمقدس ، كما هو الحال في الحكاية الساخرة التى يرويها أبوجنزير ـ قبْل مسخِه ـ عن المشاجرة التى دبّتْ بينه وبين زوجته بسبب صكوك الغفران، والآخر هو تغييب البُعد الجوانى للإنسان ، وتقديس الأمور التى تتعارض مع فكرة المقدس نفسِها، فالرواية تشْير صراحةً لتقديس

الجديد، وتجعل من ظهوره سببا لصيد البَشر والمتاجرة بهم ، وبالتالى سببا لعقدة الرواية التى يمكن اعتبارُها صرخةً فنية ضد تحول الإنسان إلى آلة، واقتصاره من الحياة على وجه واحد من وجوهها هو الوجه المادي، وفى الرواية نجد إدانةً لكل الأماكن التى تعمل بالكهرباء لأنها " تخفى بأنوارها الباهرة عالما شاسعا من القدرات الفذة الخفية، غير القادرة على التجلى والتحقيق إلا فى فراغ عظيم ، مملوء بالعتم القمرى الخفيف" .(ص ٦٤)

والأمر يتكرر كلما اقتربنا من نهاية الرواية حيث يظهر أبو جنزير كوريث لركام من الصلف والغطرسة والغرور، بينما «الحضارة تتمادى في صعودها الآلى الصلد تاركة خلفها إنسانا يرتع فى خرائبه الداخلية فكرُ همجي» (ص ٧٥) وتلك الهمجية الداخلية هى التى تَظهر فى صورة مسخ فى هيئة تمساح متعطش لسفك الدماء.

وفى المستوى الثانى يظهر المقدس كحَلٍ للعُقدة، وهُنا تقدّم الروايةُ فضاءً واسعا للمقدس تتجاور فيه بحميمية شديدة ثقافاتٌ مختلفة فى نظرتها للمقدس، فهناك المقدس فى الثقافة البدائية والذى يقوم على نظرة سحرية للعالم، وهناك

مقدس الثقافة الفرعونية التى يتداخل فيها الوثنى مع التوحيدى، وهناك المقدس وفْقَ الثقافة المسيحية ، والإسلامية، وهناك المقدس الذى لا يقوم على مبدأ دينى محدد بل على تقديس الطبيعة والاندماج على المستوى الجوانى فى عالمها على نحو ما نراه فى شخصية مروان. وكل تلك الثقافات فاعلةٌ فى عالم الرواية، وتتوحد جميعها فى النظر للوجود نظرةً واسعة، وعدم اختزاله فى قشرته الخارجية الصلبة.

وهكذا يَظهر المقدس بوصفه حلا لحبكة الرواية، مِن خلال وجهين، فى الوجه الأول يَظهر المقدس كقوةٍ جبارة تكتسح المستهترين بها، كما هو الحال فى الحكايات المعروفة عن تدمير القُرى الظالمة لنفسها، وهو ما يَظهر فى الرواية فى صورة مياهٍ عاتية تُغرِق مجتمعَ الرواية بالكامل، على نحوٍ يذكِّرنا بحكاياتِ الطوفان.

وفى الوجه الآخر يظهر المقدس كقوةٍ رحيمة ، تمنح سبيلَ الخلاص من الحياة الضيقة المحدودة التى لا تناسب إمكانياتِ الإنسان الداخلية ، وتفتح أمامَها فضاءاتٍ لا حدودَ لها ، وهو ما يَظهر فى الرواية كنهايةٍ سعيدة لعددٍ مِن شخصياتها، الذين انفتحوا على تجربة المقدس كلٌّ على طريقته.

٥ - المكان والمقدس :

تدور أحـداث الروايةِ في مكان حـدودى يقع بين مـصـرَ والسـودان ، وتحديدا شـمال السد العـالى مباشـرة، وهذا هو المكان البطل فى الرواية، فـغـالبيـة أحداث الرواية تدور فيـه، وتوجد أماكن أخرى ثانوية تَظهر بشكل خاطف ، وهى مكان ميلادِ وحياة أبى جنزير قبل مسخه، ويقع فى أوروبا، ومكان إقامـةَ مـروان وهو يقـع فى مـدينة كـبيـرة لا يتم تحـديدها ، ويوجد مـا يوحى بأنها القاهرة ، ومكان ميلاد وحياة الشيخ غريب قبْلَ انتقالهِ لمكان أحداث الرواية، ولا توجد إشارةٌ له، وعدم ذكْر أسماءِ تلك الأماكن نراه مقصودا للتعبير عن أماكنَ نموذجية ، فالأولَ يعبرٌ عن كل مكان عصرى حديث تقوم فيه الحياة على الجانب المادى فقط، والمكانِ الثانى يعبِّر عن تلك المُدن التى فى طوْر الانتـقـال لَمصَـاف المُدن العـصـرية ، أمّـا المكان الأصلى والمجـهول للشيخ غـريب، فـيعبٌر عن كل مكان يجدر تركُه لمَن يسـعـى إلى رُقيِّـه الداخلى وازدهارِه الروحي، وعلـى هـذا الأَســــاس يمكن النظرُ إلـى المكـان فـى الروايـة كتجسيدٍ لحـالة إنسانية عامة ، واختيار موقعٍ لأحداثها فى قلب إفـريقـيـا، لا يعنى غـيـابَ هذا الإطار الإنسـانى العـام، فإفريقيا هى النموذج المثالى للضحية العصرية ، كما أنها

النموذج المثالى للحفاوة بالمقدس فى تجلياته المختلفة عبْرَ الثقافات المتنوعة.

والأماكن الثانوية وإنْ كانت تَظهر بشكل عابر، إلا أنها تلعب دورا فى بناء مغزى الرواية ، فمِن خلالها تتجسد تلك الحركةُ الجوهرية لتحقيق الخلاص وهى الانتقال من الخارج إلى الداخل، أو التحرر من قيود المعتاد والمألوف ، سواءٌ أتمَّ كُرْها وبدون وعى مسبق كما هو الحال مع أبى جنزير، أم بوعى بضرورة التحرر من قيود المكان ، والدخول فى تجاربَ جديدةٍ تتفتح معها إمكانياتُ الإنسان الداخلية كما هو الحال مع الشيخ غريب ومروان مع اختلاف نهجهما.

وهناك مكانٌ آخر هو واحة الطُهر البدائى كما تسميه الرواية، وهو مكان غير محدد عند منابع النيل، ويرتبط بمشهديْن ، الأول يأتى فى بداية الرواية ، ويتم استرجاعه مرة أخرى ، وهو مشهد القبض على صائد البَشر وتحويله إلى مسخ ، والمشهد الآخر يأتى فى نهاية الرواية، وهو مشهد الأمطار التى تَسقط فى ذلك المكان وتنطلق بقوة لتُغرِق مكانَ أحداث الرواية، ودور المكان هُنا يختلف عن الأماكن الثانوية السابقَة ، فهو يجسِّد ذلك الاتصالَ بين البعيد الخفى ، والقريبِ الظاهر، فما يحدث هناك يؤثر بقوة هُنا.

والمشهدان السالفان يشكلان جذورَ الأحداث، وبدونهما لَمَا كانت البداية ولا الخاتمة، كما أنهما يرتبطان بجذور سحيقةٍ لعلاقة الإنسان بالمقدس ، فالحدثان يرتبطان بمعتقدات بدائية تقوم فى جوهرها على السحر، ولها جذورها السحيقة فى الوجود الإنسانى البعيد عن مكان الرواية، بينما تَظهر المعتقدات فى مكان أحداث الرواية نتيجةً مرحلةٍ دينية متطورة، تبدأ بديانةِ مصرَ القديمة ، ثم المسيحية ، ثم الإسلام ، أى أن المكانَ يمثل جذرا لأحداث الرواية، وكذلك جذرا لموضوعها الجوهرى والذى يدور فى فَلك فكرة المقدس بشكل عام ، وبشكل خاص تلك العلاقات غير المنظورة التى تَربط البعيدَ جدا بالقريب، أو البرانى السطحى ، بالداخلى الذى يبلغ مِن العمقِ درجةً لا حد لها.

والمكانُ البطل فى الرواية يتم تصميمُه بشكل ماهر، مِن حيث اختيار موقعه، أو تكوينه المعمارى، الذى يقوم على ثلاث طبقات تشكّل ثقافاتٍ مختلفةً مِن حيث بعض المظاهر، ومتفقة من حيث الجوهر، فهو أولا: يتكون من أثرٍ لمعبد فرعونى ، يحيلنا إلى صورة المقدس فى مصرَ القديمة والتى يتداخل فيها الوثنى مع التوحيدي، والتفاصيل القليلة التى تقدمها

الروايةُ عن ذلك المعبد تجعل صورتَه متناغمةً مع أحداث الرواية ، فهذا المعبد إن لم يكن مخصصا لعبادة الإله سوبك الذى يتجسد فى هيئة التمساح، فإنه يحوى منحوتاتٍ تعبِّر عن ذلك الإله، وصورة التمساح فى الرواية تأتى على مستويَيْن ، فهناك صورة التمساح كلعنةٍ يصاب بها تاجرُ الرقيق، ويتحول بموجبها إلى ذلك الكائن الحيوانى المتوحش والأدنى مرتبةً من الإنسان، وهناك صورة التمساح كحالة تعبِّر عن رُقى الإنسان وتطوره ، كما هو الحال فى تحول الشيخ غريب بعد مجاهداته إلى تمساح ، والصورة التى يَحملها المعبد للتمساح تربط ذلك الكائنَ بفضاء المقدس من ناحية ، كما تربطه بصورة جميلة تقوم على تدخل فن النحت لتحويل ذلك الوحش الكاسر فى أذهاننا إلى كيان مختلف يمتلئ بالألفة والجَمال .

وفى الرواية تلعب تلك التماسيحُ دورا فى تحول المسخ من فضاء اللعنة ، إلى فضاء المقدس ، ويتم هذا التحول من خلال تواصله مع تلك المنحوتات بدايةً من التأمل الخارجى المكثف،وصولا إلى التوحد معها على نحوٍ يفجِّر حيويتَها ، ويجعلها تفارِق مادتَها الحجرية إلى هيئةٍ حية تصل علاقتُه بها حد التزاوج .

أما طبقة المكان التالية فتتمثل فى الدير المسيحى المقام

فوق المعبد مباشرة، والتى تَكشف عن تداخلٍ عميق بين ثقافتين يكشف عن تناغمهما لا تنافرهما.

والروايةُ تقدم لنا تفاصيلَ ذلك الدير الغارق فى الماء من الداخل ، وما جرى مع منحوتات التماثيل يجرى مع أيقونةِ القس الطاعن فى السن ، وصور الرهبانِ التى تتحول هى الأخرى إلى أجسادٍ حية تلعب دورا فى تحرُّر تاجر الرقيق مع بهيمته ، وتحوله إلى مقامٍ أرقى .

أما الطبقة الثالثة فتتمثل فى عشة الشيخ غريب ، ونخلته ، والتى تحيلنا إلى الثقافة الإسلامية مع مِسحةٍ صوفية ، لتشكل بذلك عالما لا ينفصل فى الجوهر عن عالم المقدس فى مصرَ القديمة، أو فى الديانة المسيحية، وتَظهر عدةُ روابط تَؤكد هذا التجاورَ الحميم ، والروابط الممتدة بين تلك الطبقات الثلاث، فصورة الشيخ غريب تتداخل مع صورة القسيس تداخلا عجيبا، كما أن تحوله إلى تمساح يربطه بالمعبد الفرعوني، وتتناغم نخلتُه مع مسلة المعبد، فتلك النخلة تَظهر فى الرواية كعنصر مقدس ، يقوم على الثقافة الإسلامية التى تَنظر للنخلة بوصفها " أخت سيدنا آدم ومنها يستحى الذكر" (ص ١٢) وهى نخلةٌ عجيبة خرجتْ مِن أرض صخرية ،

وبلّحُها دائم، وتَظهر نخلة الشيخ غريب كمكان مقدس فى أكثر مِن مشهد ، كما هو الحال مع مشهد " عارف الشاري" عندما نراه يلف حولها بإجلال ، ويكلّمها عن الإهانة التى لحقتْ به، ويميل عليها ويقبِّلها ، ويَطلب منها أن تساعده فى الثأر من المسخ .(ص ٢٩)

وصورة النخلة هنا تذكّرنا بأضرحة الأولياء فى ثقافتنا الشعبية، كما يتجانس قوامها الطولى مع مسلة المعبد الفرعونى ، ورمزية السماء التى تعبر عنها الأبراج والمآذن ، وفى الوقت نفسه لا يمكن فصلها فى ظل الدير عن نخلة مريم المشهورة.

ويرتبط المكان بالمقدس أيضا من خلال موقعه البينى بين الماء والصحراء المترامية، فالمكان هنا يتسم بالكثافة الشديدة، وفى هذا الفقْر الجغرافى ـ كما نقرأ على لسان الشيخ غريب ـ يصبح الظاهر فى الواقع الملخص هامشيا وباهتا ، ومن المحتم فى هذا الكون الصغير أن يكون البناءُ داخليا، ومن اللازم أن يكون التشييد عظيما وقويا" (ص ٩)

وفى الفراغ الصحراوى الهائل ، يصبح الانفتاح على العالم ضروريا ، حيث لا ينفع النظام والتأسيس وفق أخيلة معدّة من قبل، ومن هنا نجد مروان يؤكد وهو يتحدث عن

علاقته بالصحراء على ضرورة التمسك بالاحتواء ، والانفتاح على كل الثقافات المبعثرة بها الرمال والروابى والجبال والكائنات.

هكذا يتعامل مروان مع الصحراء باعتبارها مكانا مقدسا، ويتعامل مع الصيد بوصفه شعيرة لها وقتُها المحدد، لا بالميقات الخارجي المعروف ، بل وفْق ميقات داخلى معين ، فهو لا يذهب إلى الصيد إلا عندما تداهمه نوبةٌ سريّة تدفعه دفعا إلى الصحراء، وهذا السفَر يعتبره حِجاً للنقاء الربانى الذى يجد فيه ذاتَه ونشوته، ورحيلا غامضا إلى ما لا يعرف سره، والراوى يؤكد هذا المعنى من خلال عبارات كثيرة تضع الصحراءَ فى إطار المقدس مثل الفضاء الرباني، الدخول فى جلالة الصحراء ، وغيرها من العبارات .

وهذا الموقع البينى لمكان الرواية يجسد فى رأينا صورة الإنسان، الذى يتوسط بين عالمين ، الأول هو الظاهر الممتد فى هيئة صحراوية مليئة بالصخور والكُتَل الصمّاء، والمليئة مع ذلك بالأسرار، والباطن الذى يمتد فى هيئة نهرٍ عذْب، وهُنا تقوم تجربة الإنسان على الرحيل فى الظاهر للوصول إلى ذلك النبع الداخلى العظيم.

القَدَاسةُ إذن هى البؤرة الأساسية التى تصب فيها عمارة

المكان الروائي، وهى تَخضع لنوع من التصميم الذى يجسد المقدسَ فى فضاء رحْبٍ تتنوع فيه علاقات المقدس، وتتمايز، وفى الوقت نفسه تتجاور بشكل حميم. وجميعُها تصب فى نقطة واحدة ، هى عدم التقيد بالظاهر، أو الوجه المادى للحياة، والانفتاح على العوالم الروحية بتجلياتها ، وأسرارها المختلفة.

٦- السحر والرواية / السحر والكتابة :

يَكْشف عنوانُ الرواية " رقص إفريقى" عن مدخل ناجح لقراءة الرواية ، ويكاد يكون كبسولةً مكثفة رغم بساطته تختزل عالمها.

والعنوان يتكون من كلمتين ، تأخذنا الأولى لفعل ، والآخرى لمكان، وقد تناولنا المكانَ فى موضع سابق ، ونقف هنا أمام الرقص كدالٍ يَجمع فى إطاره تلك الوحدةَ التى تَجمع بين الفن، وتجربةِ المقدس، وأخيرا دالة السحر أيضا، لأن العنوان يشير إلى الحدث المفتاح الذى يحدد طبيعةَ الرقص هُنا، وهو ذلك الرقص الطقسى الذى يجرى وفْقَ معتقدات بدائية سحرية، ويتم بمعرفة ساحر القبيلة فى ظروف معينة ، ومنها إصابة المذنبين باللعنة، واستنزال

المطر ، وقد أقيم الطقسُ السحرى فى الرواية لعِقاب تاجر الرقيق على جرائمه فى حق الأبرياء، وذلك العقاب رغم قسوته إلا أنه يحمل صفْحاً مبهما يتكشف خلال الرواية، ويصب فى رؤيتها التى تَنتصر للباطن على حساب الظاهر. بما يعنى أننا أمام نوع من السحر لا يرتبط بالأذى، ويمكن وضعه تحت خانة السحر الأبيض الذى يواجه السحرَ الأسود . ويمكن وضعه أيضا بموازاة الكذبة البيضاء التى تندرج تحتها الكتابةُ التى تقوم فى جوهرها على التخييل والإيهام.

ولا يقتصر حضور السحر فى الرواية على تلك التجربة التى خاضها تاجر الرقيق بعد أن تحوّل إلى تمساح، فهذا التحول السحرى نراه يتحقق مع شخصيات أخرى مثل الشيخ غريب الذى يتحول إلى تمساح، ومروان الذى يتحول إلى طائر، وتلك التحولات وغيرها ترتبط فنيا بفكرة سحرية قوامها ما يُعَرف بالسحر التشابهى الذى يقوم على مبدأ الجزء يساوى الكل ، أو أن قطرة الماء تشبه ماء النهر كله ، ويمكن أن تحل محله، فما جرى لتاجر الرقيق مثلا ، يقتصر على البقعةِ المظلمة فى داخله والتى تحوّلَ بموجبِها من إنسان إلى وحش، وتلك البقعة هى التى تحولت إلى تمساح، وفى

الحقيقة هي لم تتحول بل ظهرتْ على حقيقتها في الصورة التي تجسدها بشكل واضح . فالإنسان ماهرٌ عموما في إخفاء تلك البقعة خلفَ مظاهرَ ومساحيقَ مختلفةٍ ، فيظهر الوحشُ الكامن فيه وهو يرتدي قناعَ الودود المسالِم ، السحر هنا كشفٌ ، تماما مثل الكتابة الإبداعية .

ويبدو الفعل السحري في ظاهره أليما، أمّا في حقيقته فقد أتاح لتاجر الرقيق فرصةً لكشف الوحش الذي يسكن في صدره، كما أتاح له الفرصةَ كي يدخل في تجربة تنتهي بارتقائه، وهذا في الحقيقة دورُ الفن أيضا.

مِن هنا نفهم تداخلَ كلمةِ المبدع مع كلمة الساحر، فالمبدع يُدخلنا إلى عالم خيالي ، يشبه العوالمَ السحرية، ليضعَنا في تجربة خاصة ، تتيح لنا اكتشافَ الداخل الإنساني العميق، وهو يورطنا عبْرَ إيهاماتها المختلفة لنصبح مشاركين في الحكاية بشكل ما ،كما هو الحال عند التوحد مع شخصية من شخصيات الرواية، على نحوِ ما شاهدْنا عند الحديث عن الراوي والمروي عليهم ، والقُرَّاء في فقرة سابقة.

والسحر يظهر كثيرا في الرواية بوصفه أيضا علْماً كاذبا كما هو الحال في تفسير مجتمع الرواية لبعض الأمور التي لا

تدرك حقيقتها ، كما هو الحال فى نظرتهم للنخلة مثلا، أو الشيخ غريب بوصفه ساحرا ، وهو ما يتم دحضُه فى الرواية عندما نَعرف المعلومات الصحيحة ، أى أن الروايةَ لا تتبنّى فكرةَ السحر عندما يَقترب من منطقة نفوذ العِلم ، أو مجاله ، بل تحتفى بنظرة معينة للسحر تربطه بالقدرات الإنسانية العالية التى يحملها الإنسان وتذهب هدراً فى ظل إهمالها نتيجةَ هيمنةِ بُعدٍ واحد على حياته ،وهو ما يَظهر مثلا عندما يقول مروان : " فتحت بوابات كونى الداخلى على اتساعها لأغزى ذلك الانحراف الراقى، فتحت البوابات البعيدة فى أعماقى حتى أصل إلى آخر حدود النهر العذب الذى ينهمر بقوة حين أمارس التناسل المذهِل مع العالم، إنه السحر الذى ينهى بقوته الكتلة التى تربطنى بالمعتاد والطبيعى ". (ص ٣٦)

السحر هنا يرتبط بالخروج من المعتاد والمألوف ،وهو الفعل نفسُه الذى تستهدفه الكتابةُ الإبداعية عندما تُدهشنا، وتنقلنا من المعتاد والمألوف عبْرَ وسائلها المختلفة ،وتَفتح بواباتنا الداخلية ، وأغوارَنا السحيقة التى يتراكم فوقها الغبارُ لفرط إهمالنا لها فى ظل سعينا المحموم للوفاء بالمتطلبات المادية وحدَها .

* رقص إفريقى - عصام راسم فهمى - الدولية للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٢ .

(٤) الشاعر والأسطورة والمقدس
قراءة في ديوان "واحدٌ يمشي بلا أسطورة"
لـ أشرف البولاقي

الأساطيرُ في أبسطِ تعريفاتها هي حكايات الأولين المقدسة ، وهي ترتبط بالشعر مِن حيث اللغة المحلقة ، وقوامها المجازي الذي يتداخل فيه الخيالي مع الواقعي تداخلا قويا، والكثير من النصوص الأسطورية التي فَقَدت قيمتَها الدينية ما زالت تدهشنا كنصوص شعرية مِن الدرجة الأولى ، أو تَمنحُنا هذا الانطباعَ القوي بأنَّ جذورَ الشعرِ تكمُن في الأسطورة، وترجع إلى تلك الفترة الزمنية البعيدة التي كان الشعر فيها وثيقَ الصلةِ بالكهانة والطقوس الدينية ، والحقيقةُ أن تلك الفترةَ المبكرة منَ الوجود الإنساني لم تشهدْ فصلا بين الديني والدنيوي كما هو الحال في عالمِنا المعاصر، وكانت الأسطورةُ وقتَها الشكلَ الرمزي الذي صَبَّتْ فيه المعارفُ المختلفة سواءٌ أكانت دينيةً أم فلسفية أم علمية، إلا أن حركة البشريةِ بدأت تعرف الفصلَ بين تلك المجالات حديثا، حيث استقلت الفلسفةُ عن الأسطورة في البداية، وبدأت تَظهر كخصمٍ مناوئ لها، وفي فترةٍ لاحقة انفصلَ

العِلمُ عن كليهما وصار هو الآخر مناوئا للأسطورة، يُعِدّها عقبةً فى طريقه، ويَرفض كل تصالحٍ معها. ورغم قوته الكاسحة فإنه لم ينجح حتى تلك اللحظةِ فى القضاء على الأسطورة، بل وصارت هيمنةُ العِلم فى عصرنا مَدعاةً لظهور نزوعٍ إنسانى إلى الأشكال المناوئة للعِلم بعد أن ثبت للكثيرين عجزُ العِلم وحدَه عن تحقيق غايات الإنسان، وإشباعِ حاجاته التى لا تقف عند البُعد المادى لكينونته.

وديوان "واحدٌ يمشى بلا أسطورةٍ" ، للشاعر أشرف البولاقى يأخذُنا لعالَمِ الأسطورة منذ العنوان الذى يثير أسئلةً ترتبط بالأسطورة، وعلاقتِها بالشاعر، ودلالة التجرد منها وحدوده، وغيرها من الأسئلة التى أراد الشاعرُ أن تتحرك فى أذهاننا قبْل الولوج لعالمه. ونحن لا نستطيع الوقوفَ على تلك الدلالات إلا من خلال نشاطٍ نقدى يعتمد على المراوحة بين الشكل والمغزى ، فَكيْ ندركَ المغزى ينبغى أن نستوعب الشكل، وكى نستوعب الشكل يجب التدقيقُ فى المغزى ، فالشاعر لا يقدم لنا موضوعا، بل حالةً لا ينفصل فيها الشكل عن المحتوى.

والديوان عبارةٌ عن قصيدةٍ طويلة، الأمرُ الذى يَكشف عن تجربة شعرية لا تقوم على اقتناص حالات شعرية مختلفة تجسّد اشتباكَ الشاعر مع محيطه فى أوضاع وظروف متباينة، بل تقوم على معايشةِ حالةٍ واحدة ثابتة، وممتدةٍ فى الزمن وتبلغ من الحِدة درجةَ الحاجةِ إلى مساحة كبيرةٍ كى يتمكن الشاعرُ مِن الاشتباك معها والخوضِ فى تعقيداتها، ويرتبط طولُ القصيدةِ بعنصر الزمن فيها، فالذاتُ الشاعرة تنتقل من الحاضر إلى الماضى البعيد وتستدعى قصةَ يوسفَ عليه السلام وفْقَ آلياتٍ مختلفة، لنجد أنفُسَنا أمام أحداثٍ جاريةٍ فى الوقت الحالى لكنها لا تنفصل عن أحداث سابقة، والشاعرُ حين يطرح تجربتَه على هذا النحو فهو يُخرِجنا من إطار القصيدة كحالة إلى إطار القصيدةِ كمشروع ، وطولُ القصيدةِ يذكّرنا بتلك القصائد الطويلة التى كانت تُعلّق كما هو شائع على أستار الكعبة، ليتداخلَ الشعرى مع المقدس تداخلا واضحا، وهو تداخلٌ أصيل كما يتجلّى فى نظرةِ المُشركين للقرآن الكريم باعتباره قولا شعريا، وهو ما نَفَاه النصُّ القرآنى فى أكثر من موضع، وهذا التداخل نراه أيضا فى قصيدة البولاقى، وسوف نتوقف لاحقا مع طبيعته، ويَعنينا

مِن طول القصيدة هنا هو كشفها عن مهارة الشاعر فى البناء، والجهدُ المبذول فى تصميمها والتحكم فى مسيرتها مِن بدايتها إلى نهايتها، وهو أمرٌ شاق يتطلب تركيزا كبيرا، ومعايشةً طويلة، وهو محفوفٌ أيضا بمخاطرَ عدة، فالنص الطويل عُرضةٌ للترهل أكثر مِن النص القصير، ويمكن أن يصيبنا بالملل، أو يُشعِرنا بالافتعال ، ولا بد أن نشعر بالإثارة منذ بدايته حتى نهايته، وإنْ لم يستحوذْ علينا جَماليا فلن يَشفع له شافع.

تُرى كيف تمَّ بناءُ تلك القصيدةِ الطويلة؟ وكيف صبَّها الشاعرُ فى كُتلةٍ واحدة؟

(١) كثافةُ الشخصيات:

لقد اعتمدَ الشاعرُ على مجموعة مِن التقنيات مِن أبرزها إبداع عدة شخصيات تَظهر بامتداد الديوان لتشكل عمودا فقريا له بجوار الذات الشاعرة، منها التاريخى كشخصيةِ يوسفَ عليه السلام، وشخصيةِ الأبِ التى تتداخل مع صورة يعقوبَ عليه السلام، ويتكرر ظهورها فى الديوان حوالى عشرين مرةً تتوزع على مواضعَ متفرقةٍ.

وقد تكون الشخصيةُ معاصرةً كشخصية البنت، والتى تَظهر فى الثلث الأخير من الديوان لتصبح محورا له، الأمرُ

الذى يشير إلى أنها ولدتْ أثناءَ الكتابة، ولم تكن وليدةَ تصميم مسبق، بل جاءت لتلبِّى حاجةً جمالية ودلالية ، وتمنح فرصةً للنَّفَس الشعرى الطويل لاكتساب جرعة من الحيوية تُعينه فى مشواره الشاق والمعقّد لطرح تباريحه ورؤيته فى إطارِ نصٍ محكَمِ البناء.

كما يعتمد الشاعر على شخصية رمزية وهى شخصية البحر، التى تتجسد فى مجموعة كبيرة من الصور الحسية، وهكذا يَظهر البحر فى أكثر من عشرين موضعا متفرقا بامتداد القصيدةِ/ الديوان ليلعبَ دورا كبيرا فى ربط أجزاء القصيدة ، فضْلا عن دوره فى إثرائها جماليا ودلاليا.

وبالإضافة لتلك الشخصيات الرئيسة هناك شخصياتٌ ثانوية كثيرة كشخصية الأم ، والإخوة، والجنود وغيرها، وقد ساهمتْ كل تلك الشخصيات فى خلق حالة درامية كانت هى الداعمَ الأساسى لحيوية القصيدة/الديوان.

وقد قامت تجربة الشاعر على حشد تلك الشخصيات فى جبهتيْن متصارعتين، فهناك جبهة الشاعر والبحر والبنت، وهناك جبهة مناوِئة تحتشد فيها مجموعةٌ من الشخصيات مثل امرأةِ الشاعر، وإخوتِها، والجنود، والرواة، والشاعر

المتورط مع النظام إلى آخره، والجبهة الأولى تبدو الأقلّ من حيث الكثافة العددية، كما تَظهر كموضعٍ للقهر بأنواعه المختلفة، وشخصيات الجبهة الأولى يمكننا التمييز بين خصوصية كل منها ، لكنها تتحرك جميعا فى إطار معين ، وكأنها وجوهٌ متعددة لشخصية واحدة، فصورة البحر مثلاً تظهر خلالها صورة الذات الشاعرة ، ويتجلى ذلك فى الخيوط الدلالية التى تمتد منذ بداية الديوان حتى نهايتِه، وعلى سبيل المثال يقول الشاعر:

" على مقهىً ..
أُفكرُ كيفَ يُمكِنُنى لقاءُ البحرِ ؟
يجلسُ هذه الأيامَ عندَ صديقةٍ
يتحدثانِ عن القصيدةِ
كيف يركضُ خلفَها الأشرارُ
وهْى فقيرةٌ ؟!
ويفكرانِ
هل البلادُ جريحةٌ ؟
والأنبياءُ هل اختفَوْا بعدَ الحرائقِ ؟
لم يكنْ

للبحرِ من قبلُ
اهتمامٌ بالتفاصيلِ الدقيقةِ
في حياةِ الأنبياءِ
لعلَّهُ مثلي يمرُّ بأزمةٍ
أو ربّما يحتاجُ أن يتأمَّلَ التاريخَ
أو يتتبَّع الثوراتِ ...."

يَظهر البحرُ هنا في صورةٍ حسية يتجلى من خلالها في هيئةٍ إنسانية، كما يظهر تداخله مع المتكلم في النص عبْرَ أكثر من علاقة، فهناك الصديقة المشتركة، وهناك شاغلُ القصيدةِ الذي يَجمع بين الشخصيات الثلاث البحر والصديقة والمتكلم، وهناك علاقة التشابه التي تتراءى للمتكلم والتي تَجمع بينها في إطار المرور بأزمة، والحاجة لتأمل التاريخ، وتتبعِ الثورات، وهنا يصبح البحر في القصيدة مرآةً تَعكس الذات، وتفتح الطريقَ لطرحٍ غيرِ مباشر لجوهر انشغالاتها، ولو نظرنا للخيوط الدلالية في المقطع السابق فسوف نراها تضم :-

١- الذات : التي تمر بأزمةٍ عامة، تدفعها إلى تأمل التاريخ وتتبعِ الثورات.

٢ـ القصيدة : الفقيرة التى يطاردها الأشرار، موضع حفاوة الذات والعنصر الأساسى فى تشكيل هويتها.

٣ـ البلاد الجريحة: موضع انتشار الحرائق المدمرة، ومنبع أزمة الذات.

٤ـ المقدس: الذى يتمثل هنا فى الأنبياء وتفاصيل حياتهم الصغيرة، باعتبارها مجال الفعل الواعد بالخلاص.

وتلك الخيوط الأربعة تمتد منذ بداية الديوان حتى نهايته، قد تتباعد تارةً فنرى الخطاب يركز على خيط ثم ينتقل إلى آخر، ثم يعود إلى السابق، وهكذا، ورغم هذا التباعد الذى يبدو أحيانا على المستوى الظاهر فإن تلك الخيوط تتداخل لتصنع قوامَ القصيدة /الديوان.

وهكذا يلعب تعددُ الشخصيات دورا كبيرا فى منْح الشاعر فرصةً لبناء المطوَّلة، كما أتاح له الفرصةَ لصنع حالة درامية نجحتْ فى الخروج بالمطوَّلة من محدودية الصوت الواحد، ورتابته .

(٢) الحشد الاستفهامى:

بالإضافة إلى الشخصيات السالفة، اعتمدَ الشاعرُ على مجموعة من الأساليب التى لعبت أكثرَ من دور مثل أسلوب

الاستفهام الذى تكرر ظهورُه أكثرَ من ثمانين مرة، وهذا التكرار الأسلوبى صنع خيطا إيقاعيا داخليا لَعِب دورا مهمّا فى بناء القصيدة، وأتاح للشاعر التحركَ بخفةٍ مِن خطوة إلى أخرى، كما أتاح له توريطَ المتلقى فى القصيدة ، فالسؤالُ لا يقدم معلومة مباشرة بل يَفتح البابَ لنشاط المتلقى فى صُنع الحالة ، ومِن هُنا يصبح فاعلا فى النص بشكل ما، وتلك الفاعلية تعود بالنفع على النص لأنها تُثريه ربما بدلالات لم تكن فى حسبان الشاعر، ومن ناحية أخرى تساهم فى جعلِ النص حيا وقادرا على مواجهة خطر الملل حالَ تسرُّبِه مع طول النص، وعلى سبيل المثال تبدأ القصيدةُ على هذا النحو:

لماذا

" قلتُ لامرأتى استريحى ؟

كان حدّثنى الرواةُ

بأننى سأموتُ

بعد دقيقةٍ خضراءَ

أو آوى إلى جبَلٍ

فيعصمِنُى مِنَ الرؤيا "

السؤال هنا يلعب دورا تحفيزيا، فهو يثير فضولَ المتلقى لمعرفة الإجابة، لأنه يحيل إلى عالم النص وما يحمله من أحداث، وفى ظل انتظار المتلقى لإجابةٍ يَنعطِف السياقُ إلى حدث آخرَ لا علاقة له ظاهريا بالحدث موضعِ السؤال، وهنا يكون انتظار الإجابة رابطا يشد المتلقى لمتابعة خطوات الشاعر، وفى ظل حالة الانتظار يصبح المتلقى متورطا فى السؤال عن العلاقة بين نقطة البدء وحديثِ الرواة فى الماضى، وأخيرا يحيلنا السؤالُ إلى متكلمٍ لا يلقِّننا معلومة، بل هو يَسترجع كلامَه ليتأمله ، فغايتُه هى توريطُنا فى عالم النص لا نقله، وتوالى الأسئلةِ يؤكد هذا باستمرار، والأمرُ لا يقتصر على المتكلم فى النص، بل كثيرا ما تَظهر شخصيات النص فى حالة سؤال ، أو تفكير، الأمرُ الذى يجعل السؤالَ لا يلعب دورا جماليا فى بناء النص فقط، بل دورا أساسيا فى رسالته والتى تَهدف ـ مِن ضمن ما تهدف ـ إلى ترسيخ السؤال كقيمةٍ ضرورية فى ظل عالم تهيمن عليه الأكاذيبُ والمؤامرات.

والشاعرُ لا يكتفى فقط بإثارة الأسئلة بل يسعى إلى تقديم إجابات، لكنها تأتى هى الأخرى فى هيئةِ الأسئلة ، ومِن ثم تكتسى بلمسة جمالية لا تَحظى بها الإجابة المباشرة،

فالإجابة بالتساؤل لا تضع حدا نهائيا تقف الدلالة عنده كما هو الحال فى الإجابة اليقينية أو التلقينية المغلقة يقول الشاعر:

" أنا مَنْ أنا ؟
هل فاتحٌ ؛
فأدُسّ أشواقى بعيداً
عن بناتِ النيلِ ؟
أم أنا شاعرٌ
أُخفى وراءَ الحرفِ
ثارات وثوراتٍ ؟
أدكُّ بها المواسمَ والبلادَ ؟ "

وقد تَظهرالإجابة بشكل مباشر، محكومةٌ بإطار يقينى مغلَق، لكن ظهورها لا يأتى طيعا مريحا، وعلى سبيل المثال يتساءل الشاعر:

" هل قالت التوراةُ شيئاً عن أبى ؟
أنا يوسف ....

وبعد مرورِ أحدَ عشرَ سطرا يعود الشاعر ليسأل :

" هل قالت التوراةُ شيئاً عن أبى ؟

فى البدءِ كان البحرُ قدِّيساً ...... "

وبعد صفحات طويلة نقرأ :

أبى

.. لم تذكرِ التوراةُ غيرَ بكائهِ "

النص هنا يقدم إجابةً حاسمة جازمة عن السؤال، لكنها تأتى متأخرة جدا، فلماذا لم تأتِ منذ البداية، بل لماذا كان السؤال أصلا؟

على المستوى الفنى يلعب السؤال هُنا دورا فى بناء النص، فبدايةً مِن ظهوره الأول، ثم تكراره، وصولا إلى الإجابة يصبح خيطا ممتدا فى نسيج القصيدة، كما يلعب دورا فى إثارة المتلقى الذى يتطلع لإدراك العلاقة التى تربط الأبَ بالتوراة، وعلى المستوى الدلالى يقدم الشاعر مفتاحا يبدد الإبهامَ الذى ينتابُنا ونحن نفكر فى العلاقة بين الأبِ والتوراة، ويتمثل هذا المفتاحُ فى قوله " أنا يوسفٌ"، وهنا ينفتح الذهنُ على صورةِ يعقوبَ عليه السلام ، وتمتلئ بتفاصيلَ كثيرةٍ، لكن صيغة السؤال تبدو أمكرَ من الإجابة التى نتوصل إليها، والتى يمكن تلخيصها فى عبارة مُغلقة " نعم قالت التوراة شيئا عن والد يوسف" وتلك الإجابة تبدو

ساذجةٌ لأنها تَفترض سذاجةَ السؤال، فالوالد فى التوراة يَختلف عن الوالد فى القصيدة، ويتبدد شعورنا بسذاجة السؤال عندما يتكرر مرة أخرى فى سياق مختلف، وهكذا يلقى السؤال بنا ـ إلى حين ـ فى فضاء مفتوح يحفِّزنا على مواصلة المتابعة، وعندما نلتقى بإجابة النص على السؤال تصبح كل التفاصيل التى استدعاها الذهنُ بلا جدوى، لأن الإجابة تستبعد كل التفاصيل وتقتصر على أمرٍ واحد فقط هو بكاء الأب، وتتأخر تلك الإجابة كثيرا لأن التفاصيلَ التى لا جدوى منها بالنسبة إلى رؤية الشاعر تلعب دورا آخر هو وضعنا فى سياق معين قوامه أجواء القصة المعروفة، وتلك الأجواء يستثمرها الشاعرُ جماليا فى توصيل رسالته.

(٣) التكرار و التعجب:

وبالإضافة إلى كثافة الأسئلة في الديوان تأتى كثافةُ التعجب، حيث تتكرر علامة التعجب أكثرَ مِن خمسين مرة، لتلعب بذلك أدوارا مشابهة لأدوار الأسئلة، ومِن أهمها ظهور المتكلم بشكل يتساوى فيه مع المتلقى من حيث عدم إدراكه لسر المشهد الذى يطرحه، ومِن ثم فهو يورِّط المتلقى أكثرَ فى إنتاج الدلالة، والاندماج فى عالم النص، كما أن التعجبَ يلعب

دورا آخر فى بعض المواضع كالسخرية ، كما هو الحال فى وصف أكاذيب الرواة بالنُبْل، وهو فى كل الأحوال يُثرى النص جماليا ويساهم فى إنقاذه من الرتابة، ويولِّد إيقاعا داخليا خفيا، ويوفر الفرصةَ لعدم الغرق في التفاصيل التى لا ضرورة لها، والانتقال بخفة من مقطع إلى آخر، لأن الهدفَ هو نقل حالة شعورية، واستيعابُها ككُل هو الذى يُفضى بنا لإدراك سر الكثير من المواضع التى تنتهى بعلامة التعجب، أما الخوض فى كشف السر بشكل مباشر فمن شأنه أن يصيب القصيدةَ بالترهل ويُفقِدها توهجَها الشَعرى، أو يحولها لمادة تلقينية لا تتجاوز السطحَ إلى الأعماق.

ولا يتوقف التكرار عند الاستفهام والتعجب، بل يمتد إلى تكرار كلمات مثل التوراة، أو جُمَل مثل " سأموتُ بعد دقيقةٍ" ليلعب هذا التكرار دورا إيقاعيا ، كما يلعب دورا فى بناء النص وربطِ أجزائه، خاصةً وأن الشاعر كثيرا ما ينتقل انتقالاتٍ مفاجئة ، حيث يضع المتلقى أمام صورة، أو حالة معينة، ولا يواصل مسيرتَه بل ينتقل إلى صورة أو حالة أخرى على نحوٍ يكسر السياقَ دون إشباع المتلقى.

(٤) الخطاب النبوى:

- يَظهر الخطاب النبوى مِن خلال ارتداء بطلِ القصيدة

لقناع يوسفَ عليه السلام. ويتوحد القناع مع أنا المتكلم بشكل واضح مِن خلال صيغة "أنا يوسفٌ" التى تتكرر فى أكثر من موضع، كما يَظهر من خلال تكرار تفاصيلِ قصة يوسفَ عليه السلام فى مواضعَ كثيرة، ولا تأتى تلك التفاصيل متطابقةً مع سياقها المعروف، بل يضعها الشاعر فى سياق مختلف تماما، فالشاعر لا يَهدف إلى ترصيع ديوانه بتلك التفاصيل، بل يوظفها لخدمة القصيدة، ومقياسُ التعامل مع تلك التفاصيل يخضع لرؤية الشاعر وطبيعة العالم المطروح فى الديوان، فاللجوءُ إلى شخصيةِ يوسفَ ينبع من خلال تفاصيل ذلك العالم يقول الشاعر:

" أنا يوسفٌ :
مُذْ قالت امرأتى لإخوتِها
- اقتلوه ! " .

إنِ اتحادَ أنا المتكلم مع يوسفَ يُولَد فى زمن معين، ومِن خلال حدث معين، هو التآمر على قتلِه، أو الشروع فيه، وهو الحدث الذى يربط مصيرَ المتكلم بمصير يوسفَ مِن حيث التشابه لا التطابق، ويَظهر التأكيد على ذلك من خلال العناصر المُنفذة للمؤامرة، فهُمْ إخوةُ امرأتِه، لا إخوته بخلاف

القصة المعروفة، وعلى هذا النحو تمضي استدعاءاتُ الشاعر لتفاصيلِ قصةِ يوسفَ، فالشاعر يستفيد من أجواء القصة فى ذهن المتلقي، لكنه ينحرف بتلك التفاصيل من سياقها المعروف إلى سياق آخر يرتبط بعالم النص وما يتخلله من صراعات تنتمي للحاضر، والاستدعاء على هذا النحو يلعب دورا جماليا، ولا يتوقف عند هذا الدور بل يساهم فى بلوغنا لجوهر الأزمة المطروحة فى الديوان، وذلك بالتأكيد على عمقها التاريخي ، فهي وليدةُ تراكماتِ الماضي، والشاعرُ يحيلنا فى مواضعَ عدةٍ للتوراة كمصدرٍ للتفاصيل المُستدعاة، رغم وجود تلك التفاصيل فى القرآن الكريم ، وتلك الإحالة تبدو مقْحَمةً، فلماذا يحيلنا الشاعر للتوراة ما دامت تلك التفاصيل موجودةً فى مصدرٍ هو الأقرب إلى المتلقي، وهو القرآن الكريم،خاصة وأن تلك التفاصيل المستدعاة لا تَخرج عن الوارد فى سورة يوسف؟

إنَ الحديثَ عن التوراة هنا لا يرتبط بسياق القصة بقدْرِ ارتباطه بأزمة العالم المطروح فى القصيدة ، والشاعر يوجِز لنا سرَّ تلك الأزمة فى مشكلتين هما التأويل والتطبيع يقول الشاعر :

" كانَ البحرُ
قبْلَ فضيحةِ المَنفَى وجودياً
يراني واحدَ الذكْرَى
ويَعرفُ إخوتي
وطِلاءَ منزلِنا القديمِ
وفكَرةً أُولَى عن النِّيلِ المُقدَّسِ
والفرات
لعلَّهُ مثلِي تأوَّلَ مرَّةً
أو حدَّثَ امرأةً عن التَّطبيعِ "

ينعكس هنا حالُ بطلِ النصِ من خلال مرآة البحر، فالبحر يتعرض للمنفى الذى يوازى تعرُّضَ المتكلم للقتل، وكما ارتبط القتلُ بميلاد البطل فى هيئة يوسف ، يرتبط المنفى هنا بالتأويل، والتأويل يلعب دورا مهمّا فى قصة يوسف، وكذلك الأمر فى حكاية بطل النص أيضا، وعلى هذا فأزمة التأويل لا ترتبط بزمن النص، ولكنها قديمة جدا، وهنا تصبح التوراة نموذجا مثاليا لتلك الأزمة، بينما تصبح صورة يوسف كما جاءت فى القرآن نموذجا مثاليا للبطل كما يراه الشاعر، وعلى هذا لا يصبح تكرار لفظ التوراة مقْحَماً لأن التوراة ترتبط بأزمة النص لا بتفاصيل الشخصية المستدعاة.

أما المشكلة الأخرى وهى مشكلة التطبيع فتكشف عن عنصر أساسى فى الصراع وهو الكيان الصهيوني، وعلى هذا يكون التأويل هو جوهر الأزمة داخليا، والكيان الصهيونى هو جوهر أزمَتِها خارجيا، والمشكلتان متداخلتان لأن الكيان الصهيونى أيضا يتغذى على تأويلٍ معين للنص المقدس ، ومِن هُنا يصبح استدعاء القصة لا يلعب دورا جماليا فقط، بل هو جزءٌ أساسى من صميم رؤية الشاعر وجوهر الصراع فى عالم النص.

(٥) الخروج من الأسطورة:

هُنا يمكننا الرجوع إلى كلمة الأسطورة فى عنوان الديوان كمفتاح يقدمه الشاعر ليشيرَ إلى جوهر التجربة، وكلمة الأسطورة تتكرر فى متن الديوان ثلاثَ مرات، والعنوان عبارة عن سطرٍ مأخوذٍ من المتن بتصرف يسير لا يخلو من دلالة حيث يقول الشاعر :

" أنا واحدٌ
أمشى بلا أُسطورةٍ
وأخافُ مِن كُتبِ النُّحَاةِ !
ومِن حديثِ الأنبياءِ عن القيامةِ ! "

لقد تغيرت الصيغة تغيرا طفيفا عندما انتقلت من المتن إلى العنوان، ويتمثل هذا التغير فى حذف ضمير المتكلم " أنا"، واستبدال ألف " أمشي" بياء، لتصبح "يمشي"، ويظهر دال الأسطورة في العنوان محمَّلا بأهمية خاصة ، فهو يجذب اهتمامَنا أكثرَ من الكلمات الأخرى، فكلمة أسطورة تستدعى عالما خاصا يرتبط فى أذهاننا بالإثارة والسمو عن العادى والمألوف، بخلاف كلمة "واحد" أو "يمشي"، كما أن الإثارة تنتج من كون كلمة أسطورة تجعل العنوانَ يأخذنا إلى فضاء مفتوح يثير تساؤلاتٍ ولا يقدم تقريرا مغلقا ، لأن الكلمة لا تقدم نفسَها بوضوح ، والباحثُ المختص يعرف أن كلمة الأسطورة ليست من الكلمات الهينة بل أثارت – وما تزال – تثير الجدلَ، وكذلك المتلقى العادى لا يستطيع أن يتلقى الكلمةَ بشكل واضح تماما، ونحن نعرف أن الشاعرَ عندما يستخدم الكلماتِ كثيرا ما لا يتوقف عند الدلالة المألوفة للكلمة، بل يمكن أن يضعها فى سياق يجعل لها دلالةً تبتعد عن الدلالة الشائعة لها، وكل ذلك يجعل عنوانَ الديوان مثيرا من ناحية، وكاشفا من ناحية أخرى عن منطقة مهمّة في الديوان، ومن ناحية ثالثة يشير أيضا إلى نهْج الشاعر فى تبنِّيه تكنيكا

يضع النص فى إطار مفتوح ، لا يقدم نفسَه طواعيةً، بل يتطلب نشاطا موازيا من المتلقى ، والشاعر يعوِّل كثيرا على ذلك النشاط فى سد ثغرات معينة يتركها قصدا.

وإذا كانت الأساطير فى أبسط تعريفاتها هى حكايات الأولين المقدسة، فإن دال الأسطورة في الديوان يقترب من المعنى المعجمي للأسطورة بوصفها مرادفا للأباطيل والأكاذيب التى تُنسَج لأهداف معينة وتلُحق بالنص المقدس، وفى هذا الإطار تأتي التوراة كنموذج مثالى لتدخل الجهد البشرى فى النص المقدس، فمِن الثابت دخولُ عناصرَ ثقافيةٍ أسطورية لمتن التوراة، وقد تكرر هذا الأمر فى الثقافة الإسلامية من خلال الأساطير التى دخلتْ بعضَ كتب التفاسير، أو وُضِعتْ فى صورةِ أحاديثَ نبويةٍ، ومهما كان الهدف مِن نسج تلك الأساطير فإنها تبقى فى النهاية أثرا بَشريا يكتسب هوية مقدسة، وهذا الأثر البشرى قد يكون حكيما لكن حكمته ستظل فى النهاية مرهونة بالقُدرة البشرية وظروفِها التاريخية والثقافية، ومع تغيُّر تلك الظروف يمكن أن تَفقد تلك الحكمةُ قيمتَها بينما تَبقى النظرة التى تقدسها، وهكذا نجد أنفسَنا أمام مقدس كاذب يجدر الفرارُ منه، وهذا

الفـرار ينســحب بالضـرورة على الجـمـاعـة التى تتـوحـد بالأسطورة، وترى فى الخروج على الأسطورة خروجاً عليها.

(٦) حضور المقدس:

إن حضورَ المقدس فى الديوان يبلـغ من الكثافة حدٌ ذهابنِا للقول بأن التجربةَ في جوهرها تقوم على فكرة تأويل المقدس وما يرتبط بها من تداعيات سياسية واجتماعية وتأتى كلمة التـأويل صـراحةً فى عـدة مـواضـع، كمـا تَكثر المظاهر التى تحيلنا إلى المقدس ، فالتقديس يأتى صراحة من خلال مفردة كمـفـردة "قديّس" ، أو يَظهـر يشكل سلبى من خـلال مـفـردة كمـفردة "كـافر" ، أو من خــلال حـضـور كتابات مـقدســة مثـــل "التوراة" التى تتكرر عدة مرات ، والتناص مع القرآن الكريم الذى يـتكـرر أيضـا فى مـواضـعَ كثـيرةٍ ، كمـا يَظهر المقدس من خلال حضـور شخصيات مقدسة بشكل مباشر مـثل الأنبياء، والمسيح ، ويوسف عليهم الســلام ، وبشــكل غير مباشـر كيعقوبَ، ونوحٍ، وموسى عليهم الســلام، وذلك من خلال التنـاص مع آيات تذكّرنا بهم، كمـا يَظهـر المقدس من خـلالِ أماكنَ أو أفـعـالٍ تتـسم بالقـداسـة مـثل الكنائس والصلاة.

وظهورُ المقدسِ في الديوان يرتبط دائما بحالة صراع تتولد عنها أحداثٌ أليمة كالقتل، والصلب، والحرق، والنفي، ويُظهِر ارتباطُ رؤيةِ القصيدة بالمقدس في الكثير من الصور أزمةَ المقدس يقول الشاعر مثلا :

" أجراسُ الكنيسةِ في بلادي
لا تدُقُّ لعاشقيها ! "

إن أكثر الحالات الإنسانية اتصالا واندغاما هي حالة العشق ، لكن تلك الصورة تقدم لنا أمرا معكوسا ، لتظهر حالة انفصال بين المكان المقدس وعشاقه، وهي علاقة غير طبيعية ترتبط بمكان بعينه وهو بلاد الشاعر، لا كل البلاد. وهذا الأمر نراه في صورة أخرى يقول الشاعر:

" سوف نقرأ
- في مَساءٍ مَا -
مُعلَّقةً
ونفتحُ قلبَنا
لمُجاهِدٍ صلبوهُ
أو لمُحَرَّقٍ "

دال المجاهِدِ هنا كالعاشق في الصورة السابقة، وهو

يكتسب هويتَه من التحامه بالمقدس التحاما قويا، فبدون اتصاله بالمقدس لا يصبح مجاهِدا، ومن ثم فهو يستحق الحفاوةَ فى ظل مجتمع يحتفى بالمقدس، لكنه هُنا لا يجد سوى الصلب والحرق، وحالةُ الصلبِ تطالعُنا فى أكثر من موضع، فنراها ترتبط بالجزء المنير فى حياة المتكلم كما فى قوله " كواكبى مصلوبة". كما نراها كمصير محتمَل له كما فى قوله " ربما سنموتُ مصلوبيْن لا يدرى بنا الشعراءُ" ، كما نرى الصراعَ فى علاقة الأنبياء بالمكان :

" ... والأنبياءُ تفرّقوا
ما بينَ مَنْفيٍّ هناكَ ،
وبينَ مُعتقَلٍ هنا ،
ومُهاجرٍ !! "

المقدس إذن يرتبط ارتباطا وثيقا بأزمة البلاد ، ومّن هنا يصبح الإمعانُ فيه إمعانا فى سر تلك الأزمة، ووسيلة للخروج منها:

" لم يكن للبحرِ من قبلُ
اهتمامٌ بالتفاصيلِ الدقيقةِ
فى حياةِ الأنبياءِ

لعلَّهُ مثلى يمرُّ بأزمةٍ
أو ربَّما يحتاجُ أن يتأمَّلَ التاريخَ
أو يتتبَّع الثوراتِ ....."

ونلاحظ هنا اقتصارَ البحثِ على التفاصيل الدقيقة فى حياة الأنبياء، ونحن نعرف أن تلك التفاصيلَ كانت مِن أبرز الأبواب التي دخلتْ منها المادةُ الأسطورية إلى رحاب المقدس، فلم يذكُرِ القرآنُ الكريم كلَّ تفاصيل حياة الأنبياء، الأمرُ الذى جعل الرواةَ يتطوعون للبحث عن تلك التفاصيل، فيعتمدون على ما يُعرَف بالإسرائيليات، أو اعتماد حكايات متداولة ومجهولةِ المصدر لتكتمل صورةُ الأنبياء المقدسة بتفاصيلَ بشريةٍ غيرِ مقدسة، والنص يأخذنا إلى ذلك بوضوح:

" ربَّما ستشيرُ
– ناحيةَ الجُناةِ – البنتُ
لو فعلتْ !
سأنجو من أكاذيبِ الرواةِ "

وهكذا ترتبط مِحنة البحر هُنا، وكذلك بطل القصيدة، بمحاولة البحث فى سر أزمة البلاد، وعلاقتِها بالموروث البشرى المقدس:

" فى البدء كان البحرُ قدّيساً
يفكرُ فى حلُولٍ للخروجِ من المُصيبةِ
(سوفَ تسألُنى البلادُ عن المُصيبةِ)
(سوفَ يسألُنى الجنودُ عن المُصيبةِ)
لم يجدْ حلاً فقالَ لنفسهِ :
– أنا كافرٌ ..!
وورائيَ الشُّعَراءُ
يعتقدونَ فى الأُخرَى
ويعتبرونَ مَنفَايَ
انتصاراً للإلهِ وللقصيدةِ "

يقوم النص هُنا على ثنائية القدِّيس الكافر، واجتماعُ الصفتين المتضادتين هنا يرتبط بثنائية زمنية ، تتمثل فى زمن البدء وزمن الختام، و تَظهر القداسة فى زمن البدء ناصعةً لا تشوبها شائبة، بينما تَظهر فى زمن الختام مأزومةً بسبب انقسام زمن الختام على مكانيْن مختلفين هُما الوطنُ والمنفى، وانشقاق الجماعة إلى جبهتين متصارعتين، جبهة الجنود وما ترمز إليه تلك الكلمة كالقوة والسُلطة والهيمنة ، وجبهة الشعراء التى ترمز للجمال والوعى والثقافة والحلُم بواقع

مـخـتلف لا قـهـر فـيـه ولا تُخلُّف، وهذا الانقسـام يؤدى إلى نظرتين مـخـتلفـتين للمقدس، نظرة الجنود التى توظِّف المقدس ليـخـدم اسـتـقـرارَها، ونظرة المثقف الذى يسـعى إلى تحـرير بلاده من خـلال تحرير المقدس من الزوائد البشرية التى علَقت به من جراء توظيفه لخدمة مصالحَ معينة، ومن هُنا تصبح كل حـركـة باتجـاه تحـرير المقـدس حـركـةً مـضـادة للسلطة أو السُّلطات الراسـخـة، ومن ثَم يصـبح الفـاعل فى نظر الجنود كافرا جديرا بالنفى والقتل، و فى نظر الشعراء قدِّيسا ينتصر للإله والحياة فى الوقت نفسه.

(٧) الفرد والنموذج:

إذا كانت القصيدة منذ العنوان تضعنا أمام حالة فردية، كما تشير كلمة "واحد"، إلا أن الفرديةَ فى الديوان لا ترتبط بحالة مفردة، بل بنموذج، فهذا الذى يطالعنا بوصفه واحداً يمشى بلا أسطورة، لا نراه فى الديوان يقف وحـيـدا، أو يَطرح عالما خاصا به، فهناك شخصيات أخرى يلتحم بها، ليصنع جماع تلك الشخصيات نموذجا عاما، ومن خلال سلوك تلك الشخصيات في الديوان يمكن وضعُها فى إطار نموذج معين هو نموذج " المثقف الثورى الحر" والذى يتحرك

فى مجالين متداخلين الأول ثقافى ، والآخر سياسى ، ونراه بامتداد القصيدة / الديوان فى حالة صراع دائم مع الجماعة التى ينتمى إليها ، وهو صراع مأساوي، يقوم على هزيمته أو هزائمِه، وعناده فى الوقت نفسِه على مواصلة المعركة التى تبدو خاسرة.

وكلمةُ أسطورة تشير إلى طرف الصراع الآخر وهو الجماعة التى ينتمى إليها بطلُ القصيدة ، فالأسطورة شكل ثقافى يعبِّر عن جماعة ، ويَكشف عن طبيعة نظرتها للعالم، وعندما يتجرد الفرد من هذا الشكل ، يدخل بالضرورة فى صراع هائل مع الجماعة التى تقدس الأسطورة ، وتنظر للخارج عن إطارها باعتباره العدوَ الأكبر، لأن الخروج عن النظام الفكرى المُستقر يهدد الكيانَ القائم بانقلاب جارف ، تختل فيه الموازين الثابتة ، وتنهار معه أُمورٌ وأمور، فيُحرم المستفيد من فائدةٍ يريدها أبدية ، ويتجرد المتميز من ميزات متوارَثة، ويتحول الهامشى أو الأدنى إلى الصدارة ، ويبرز على السطح ما حكم عليه بالسقوط فى القاع.

ودلالة كلمة أسطورة فى الديوان تحيل إلى نظرة تقليدية للعالم، نظرة متوارثة وراسخة ، وجامدة ، وتعبِّر عن كسل

النشاط العقلانى ، وانتماءِ الجماعة إلى عصر أسطورى بعيد، لا إلى العصر الذى تعيش فيه بتحدياته المختلفة ، وإمكانياته الهائلة التى فَرضتْ بالضرورة نظرةً مختلفة للعالم، فنظرةُ الفلكى القديمةُ النابعة من تطلعه وتحديقه فى النجوم مستخدِما عينيه ، أو حتى منظارا بدائيا ، تختلف عن نظرة الفلكى الذى يعتمد على الأقمار الصناعية ، والمراصدِ الهائلة ، وكذلك نظرة الطبيب للمرض التى تعتمد على استخدام خبراته الشخصية مع الأمراض ، تختلف عن نظرة الطبيب الذى يعتمد على ألوان وأشكال من الأشعة والتحاليل،وكل تلك المتغيرات تحتاج إلى نشاط عقلانى هائل ، يقوم على حوار متواصل مع المستجدات ، ومرونةٍ دائمة تَسمح بنبذ العناصر المُعطلة ، أو التى اكتشفَ الوعى النقدى بُطلانَها .

مِن هنا يصبح السير بلا أسطورةٍ فى الديوان تجسيدا للخروج من حالة ثقافية قوامها الجمود والتحجر ، يلعب فيه التقليدُ دورَ البطولة . إلى حالة ثقافية قوامها المراجعة والتساؤل ، ويلعب فيها الوعى النقدى دورَ البطولة.

لقد جَسَّدَ النصُّ نموذجا معينا ينبع من واقعنا المتأزم ، هو نموذج المثقف الحر باعتباره منقِذا ومخلِّصا ، وقد وَجَد

الشاعر فى شخصيةِ يوسفَ عليه السلام تحققا تاريخيا لهذا النموذج ، ومن هنا كانت تلك الشخصية رمزا محوريا فى القصيدة ، لا يَكُف عن التحليق فى أجوائها بجناحيْه المعرفى والجمالى ، فهو من ناحية رمز الكشف والتعبير والنشاط العقلانى ، ومن ناحية أخرى رمز للجمال والمشاعر الإنسانيةُ النبيلة والخلاقة . وكما كان هذا النموذج التاريخى منقِذا من الهلاك المحقق فى مصرَ القديمة ، يبدو بطلُ القصيدة منقِذا من الهلاك المحقق فى مصرَ الحالية.

إن بطلَ القصيدةِ يحمل هويةً شعرية واضحة ، فهو شاعر بالدرجة الأولى ، وقد يبدو هذا الأمر مثيرا للتساؤل، فالهوية الشعرية تقوم على الانفعال ، والخيال ، والرمز ، واللغةِ المجنحة ، وغيرها من الأمور التى تبدو بعيدةً عن النشاطَ العقلانى ، بل ومناقِضةً له . فكيف يكون المرءُ شاعرا وعقلانيا فى الوقت نفسِه؟

هذا التساؤل فى تقديرى ينبع من وعى قاصرٍ بالشعر ، فالشاعرُ وإنْ كان مخلوقا جماليا بالدرجة الأولى ، فإنه وبالدرجة نفسها مخلوقٌ معرفى ، ولا توجد قصيدة ـ خاصة لو كانت مطوَّلة ـ بدون نشاط عقلانى كبير ، يلعب دورا

أساسيا فى بناء النص وما يتطلبه من تنظيم وترتيب وحرصٍ على إيقاع معين وهكذا ، ومهما كان النص الشعرى موغِلا فى الخيال فهو يحتوى على قدْر كبير من العقلانية التى تشد الخيالَ إلي الواقع وإنْ كان بشكلٍ خفى ، فالخيال هنا ليس حُرا تماما كما قد نتوهم ، إنه خيال محسوبٌ بعناية ودقة بالغة ، ومن هنا فالقصيدة الجيدة تُثْرى نشاطَنا العقلانى أكثرَ بكثير مما نتخيل ، وهى تُثْريه بشكل فريد وسحرى ، ومن ثم فلا تعارض بين العقلانى والشاعر ، ولا وجود لإنسان يَعرف العقلَ ولا يعرف المشاعر وإلا فهو آلة صمَّاء ، ولا وجود لإنسان يَعرف المشاعرَ والخيالات ولا يعرف العقل ، وإلا فهو مجنون ، وقيمةُ الإنسانِ الحقيقية تقوم على تكاملِ العقل والوجدان .

---

* أشرف البولاقى - واحد يمشي بلا أسطورة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة إشراقات أدبية – ٢٠٠٨ .

(٥) السرد والخرافة والمقدس
قراءة فى رواية (بغل المجلى)
لعبد الجواد خفاجى

يتداخل مصطلح "الأسطورة" مع مصطلح "الخرافة تداخلا قويا ، ومِن الصعب ـ كما يقول فؤاد زكريا ـ أن يضع المرءُ فاصلا دقيقا بين الأسطورة والخرافة، ولكن لو شئنا الدقةَ لقُلنا إن التفكيرَ الأسطورى هو تفكير العصور التى لم يكن العِلم قد ظَهر فيها بعدُ، أو لم يكن قد انتشر إلى الحد الذى يجعل منه قوةً مؤثرة فى الحياة ، فالأسطورة كانت تقوم بوظيفة مماثلة لتلك التى أصبح يقوم بها العِلم بعد ذلك ، وكانت هى الوسيلة الطبيعية لتفسير الظواهر فى العصر السابق على ظهور العِلم. أمّا التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على إنكار العِلم ورفض مناهجه، أو يلجأ فى عصر العِلم إلى أساليبَ سابقةٍ على هذا العصر" (١).

معنى هذا أن الأسطورة تحتل مكانةً أفضلَ مِن مكانة الخرافة ، فهى كانت مبرَّرَة كأساس نظرى للحياة فى ظل

غياب العلم ، أمّا الخرافة فهى غير مبررة لأنها تحيا فى عصر العلم ، وتحاول أن تجاريَه فى مواجهة المشكلات مجاراةَ الجَمَل للطائرة.

والخرافة ليست سوى مظهرٍ لعناد الأسطورة، واستمرارِ حضورها فى العصر التالى لعصرها. للقيام بالدور نفسه الذى كانت تقوم به أيامَ مجدِها، ولا يبدو هذا الفارق كافيا للدكتورفؤاد زكريا والذى يشير إلى أن " هذا التحديد للفارق بين لفظى"الأسطورى" و"الخرافى" ليس دقيقا كل الدقة، ولكنه يفيد على أية حال فى التمييز بين هذيْن اللفظين اللذين يختلطان فى كثير من الأحيان فى أذهان الناس ، ونستطيع أن نضيف إلى ذلك فارقا آخر، هو أن الأسطورةَ غالبا ما تكون تفسيرا متكاملا" للعالَم أو لمجموعة مِن ظواهره، على حين أن الخرافةَ "جزئية" تتعلق بظاهرة أو حادثة واحدة . ففى العصور البدائية والقديمة كانت الأسطورة تمثِّل نظاما كاملا فى النظر إلى العالَم والإنسان، وكان هذا النظام يتسم فى كثير من الأحيان ، بالاتساق والتماسك الداخلي. أمَّا الخرافات فتتعلق بالتفاصيل ، وهى قد تكون متعارضة أو متناقضة فيما بينها، لأن أحدا لا يحاول أن يوفِّق بين

الخرافات المختلفة ويكوّن منها نظاما أو نَسَقا مترابطا ، ومع ذلك فمِن الواجب أن نعترف بأن اللفظتين تستخدمان فى أحيان كثيرة بمعنى واحد أو بمعنيين متقاربين" (٢).

هكذا يمكن النظر للخرافات بوصفها بقايا أسطورية، ظلت حية عبْرَ الزمن ،وإذا كانت الأسطورة تَجمع بين الدين والعلِم، فإن الخرافةَ تَقتحم حياتَنا رغم تجردها من العِلم والدين معا.

ما يَعنينا هُنا أن نظرتَنا للأسطورة أو الخرافة هى التى تَحسم الأمور، هى التى ترفع المكانة إلى حد التقديس، أو تخفضها إلى حد السخرية، فأسطورةٌ مصرية بالنسبة للمصريين القدماء نصٌّ مقدس ، وبالنسبة لنا الآن لا تعدو أن تكون مجرد نص أدبى منزوعِ القداسة، وإنِ اشتَمَلَ على حكمة عميقة، وإنْ كانت الخرافة تتداخل مع الأسطورة تداخلا شديدا، إلا أنها تبقى فى النهاية أقلَّ جَمالا ، وأكثرَ بُعدا عن العقل من الأسطورة.

كيف يقوم العمل الفنى على الخرافة؟ وكيف ترتبط الخرافة بالمقدس ؟ وما هو منهج تعامل المبدع مع المقدس هنا ؟

هذا ما سوف نتناوله مِن خلال رواية (بغل المَجلى) (٣) لعبد الجواد خفاجى ، والتى تدور حول شخصية المجلى ، واسم الشخصية هنا يأخذنا عبر إيقاعه الصوتى إلى فكرة التجلى، التى ترتبط بالمقدس ، كما تدور الرواية فى الوقت نفسه وبشكل ملتحم حول حياة وموت حيوان (بغل) اتسم بالقداسة، حيث يَنظر له مجتمعُ الرواية بوصفه كائنا خارقا يَنتمى لعالم ما وراء الطبيعة ، يَصعُب إدراكُ كُنهِه فتختلف تصوراتُهم عنه، فبعضهم يرد أصله لعالم الملائكة، والبعض يذهب بأصله لعالم الجن، والبعض يراه وليًّا من أولياء الله الصالحين، وهناك مَن يرى أن روح أحدِ أولياء الله الصالحين هى التي تجسدتْ فى صورةِ بغل، ومع اختلاف كل تلك التصورات يبقى إجماعٌ على أنه خالدٌ لن يموت، وإنْ كان اختفاؤه فجأة كما ظهر فجأة يبدو احتمالا واردا، لكنهم يرون فى اختفائه نذيرَ شؤمٍ على القرية كلها، وإيذانا بانتزاع البَركة من زراعاتهم وأموالهم وأعمارهم .

ومن هنا يكتسب البغلُ حضورا مقدسا فى وجدان تلك الجماعة، فمِن خلاله يتحقق علاج المَرْضى خاصة مِن العقم، وبه يلوذ الفقير أملا فى الثراء، ويقصده كل صاحبِ حاجةٍ لقضائها.

وتمتلئ الرواية بالممارسات الغرائبية التى تتعلق بالبغل المقدس ، مثل خاصية استخدامات الجماعة لروثِه، فهناك مَن يلطخ به الوجهَ والجلباب، أو يعجنه مع الطين والتبن ويلطخ به جدرانَ البيوت وأبوابَها، وهناك مَن يستخدمه كبخور والمرور عليه سبع مرات، أو يضعه فى ماء الاستحمام، أو يفرك جزءا من الروث فى حقيبة الملابس، أو يلقى به فى ساقية مهجورة، أو يضعه فى جيبه، أو تحت مخدة، أو يطبخه بخلٍ أحمرَ ويستخدمه كدهان، أو يفركه على عتبة مكانٍ بعينه يرتبط بقضاء مصلحة .

وتبلغ قداسةُ البغلِ ذروتَها فى ليلة الجمعة الأولى مِن كل شهر قمرى ، حين يتوسط بقلادته الذهبية حلقة كبيرة مِن الدراويش وهُم يرقصون على إيقاع الدفوف والأناشيد .

وصورة البغل هنا تردُّنا إلى صورة العجل المقدس "أبيس" فى مصرَ القديمة ، وقد عُبِد ذلك العجلُ فى منف واقترنَ بالإله بتاح وصار رمزَه و(روحه المباركة)، ثم استعار ذلك الثور قرصَ الشمس من "رع" وحَمَلَه بين قرنيْه. وبعد ذلك اندمج مع أوزوريس فتكوَّنَ منهما إلهٌ جنائزى ، ومنذ ذلك الوقت اتخذ العجل "أبيس" أهمية بالغة ، فيُدفَن فى جنازة

رسمية وسط جمْعٍ مِن العُبَّاد المؤمنين، الذين كانوا يُحضرون له الهدايا من كل أرجاء المملكة، وبمجرد أن يموت "أبيس" يعود فيولَد مَن جديد فيبحث الكهنةُ في الحقول ، ويَفحصون القطعانَ للعثورعلى ذلك الإله الذي يمكن التعرفُ عليه بعلامات خاصة فوق جِلده الأبيض: عبارة عن بقعةٍ سوداءَ في الجبهة ، وعلى الرقبة، وعلى الظهر، وغير ذلك. وعندما يَعثرون عليه ، يحلُّ الفرَحُ محل الحزن ، ويُتوَّج العِجل الإلهي في الحظيرة المقدسة ، حيث يعيش مع أُمِّه يحيط به حريم من الأبقار " (٤).

إنَّ صورةَ العِجل المقدس هنا تنطبق في الجوهر على صورة البغل المقدس في الرواية ، وتَكشف تلك الصورة عن رسوخ بعض المعتقدات القديمة ، واستمرار حضورها رغم اختلاف العصور، فتقديس العجل يرجع إلى عصور ما قبل التاريخ، وهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى مقترنا بالإله الذي يهيمن على المرحلة، وها هو يَظهر في مجتمع الرواية، مرتبِطا بأرواح الكائنات الغيبية كالجن والملائكة، أو روح الأفراد الذين بلغوا درجةَ الولاية، والتي تحمل صفاتِ الآلهة القديمة نفسَها بأسماءَ تناسب المقدس الرسمي للجماعة، أو تتحايل

عليه لتخفى رغبةً غريبة ومتجذرة فى تقديس الحيوان أو بعضِ البَشر.

١ـ الخرافى والأسطورى

إذا نظرنا إلى صورة البغل المقدس فى الرواية نجدها أسطوريةً بالنسبة لمجتمع الرواية، لأنها تقوم على اعتقاد جازم بقداسة البغل، وممارسات طقسية تجسد ذلك الاعتقاد، فهو يحضر فى حفلات الدراويش بقلادته الذهبية ، ويرتبط بطقوس الاستشفاء ، والتبتل أمَلا فى الثراء وغيرها.

أمّا صورة البغل بالنسبة للراوى فهى خرافية ،لأنه لا يعتقد فى قداسة البغل ، ولا يتورط فى ممارسات تَكشف عن قداسة، بل على العكس ، فهو بامتداد الرواية يَسخر من تلك القداسة ، كما أن حبكةَ الروايةِ تعتمد على فضح تلك القداسة منذ البداية، وهذا يَعنى أن القارئ لا يَخضع للإيهام بقداسة البغل، فاللعبة مكشوفة له منذ البداية ، والمناخ الغرائبى المرتبط بالبغل لا يحمل لنا قدْرا من الإيهام بحقيقة مقدسة، فالرواية لا تقدِّم أسطورةَ البغل ، بل تحطم أسطورة البغل ، عن طريق حبكة لا تضع لنا مجالا للحيْرة، أوالشك أو الارتياب فى طبيعة البغل، فنحن نعرف منذ البداية أن صاحبَه

دجال، وأنه مجرد بغلٍ أرضى لا يرتبط بسماء ولا ببَركة بل هو بغل مسروق، وعلى هذا تأتى الحكاية فى إطار السخرية مِن حمقى يتفننون فى التأويلات الخرافية وينساقون خلف أكذوبة ليمدوا لها جذورا فى التراب وغصونا فى الأعالي.

وعلى هذا الأساس تَظهر غاية السرد فى الدفع بالأسطورى من قمته المقدسة ، إلى قاع الخرافى المظلم ، حيث يختفى العقل والدين معا.

تُرى كيف سعى الساردُ لتلك الغاية؟ وما هى التقنيات التى استخدَمَها؟

٢- بناء الرواية والنزول من الأسطوري للخرافى

تبدأ أحداثُ الروايةِ مِن زمنِ إعلانِ موت البغل وتنتهى مع وصول الجموع لمكان موته وركضِ المَجلى ثم إلقائه بنفسه فى النيل، وتنقسم إلى أربعةَ عشرَ فصلا ,تتخذ معظمها من موت البغل محطةَ انطلاقٍ لشخصية من الشخصيات بحيث نرى ردَّ فعْل الشخصية على خبر الموت، واسترجاعا يكشف عن علاقتها بالبغل وصاحبه ، ومع تلك الاسترجاعات تتبلور حكاية البغل ,وتتكشف تفاصيلُ حياةِ المَجلى وأسرار صعوده

إلى قمة الثراء والسيطرة لا على الفقراء أو العامة بل على رموز القرية بما فيهم التاجر الثري، أو مالك الأطيان ،أو العُمدة أو حتى ممثل الحكومة الذى ينهار ويرى استحالة العيش فى المكان فى ظل غياب البغل .

مع حدثِ موتِ البغل تمضى الرواية إلى ترسيخ موته عبْرَ وسيلةٍ أخرى هى الكشف عن حقيقته الزائفة، وتمزيق الغلالة الأسطورية التى يرفل فيها، وتحويلها إلى خرافة فجة ، فالرواية لا تقدم أسطورة، ولا تستغل عناصر الحكاية بأجوائها الغرائبية فى أسطرة النص . باستثناء مشهد المَجلى الأخير وهو يطير من فوق القنطرة ليختفى فى الماء .

إن هدفَ الروايةِ الواضحَ هو التصدى للخرافة ، والراوى يملك موقفا واضحا ولا يسعى حتى لاكتشاف ما يجعل البغل وليًّا بعيدا عن مهارة الكذاب وحماقة الأتباع . وإنْ لجأ فى نهاية الرواية إلى عدد من الأسئلة التى حاول أن يستبطن بها سر انقياد الجموع وراء المَجلى .

وباعتماد الرواية على تلك اللحظة يَفتح الراوى المجالَ للتاريخ ، ويبدأ باستخدام تقنية الخبر كأداةِ ربْطٍ ونقطةِ انطلاقٍ للأحداث التى تبدأ بصورة بنت المجلى وهى تعدو

صارخة معلنةً موتَ (بغل المَجلي) ومن تلك اللحظة تنطلق معظم الفصول أى أن الراوى يفتت الحكايةَ وينثرها بامتداد الرواية دون التزام بترتيب معين، ومن خلال منظور شخوص أخرى، وهنا لا يبدو الراوى منشغلا بذلك البطل أو استنفاد حكايته معرفيا بقدر انشغاله بالجماعة وتصوراتها عنه. فما يعنيه هو شهوة التقديس الوثنى ، وضحالة التفكير السليم باعتبارهما مصدرا أساسيا للتخلف وآلامه المزمنة.

ومن هنا يأتى عبورُه - الراوى - السريع على لحظات ثرية روائيا، وأهمها لحظة جلوس المجلى على أريكته بعد موت البغل وقبل قيامه بالركض وإلقاء نفسه فى النيل ليختفى إلى الأبد، لقد انتظرنا الراوى العليمَ الذى كنا نراه فى رؤوس بعض الشخصيات يرصد أمنياتِها ورغباتِها وسيناريوهاتها الخاصة لبعض المواقف، انتظرناه يدخل رأس المجلى فى تلك اللحظة التى قرر فيها الانتحارَ الذى لم يكن هناك ما يبرره ، حتى لو كان موت البغل الذى يمكن استبداله بآخر، لقد كان بوسعه العيش بعد موت البغل وكان يمكنه خلق أسطورة بغلية أخرى ،ولم يكن هناك مِن دافع يبرر الانتحار، وموتُ البغل لم يكن يشكك أبدا فى قدراته، فالتفكير الخرافى لم يسأل

عن كيفية موت البغل المقدس، بل انشغلَ فقط في أمور دفنه وغسله وتكفينه ، بعد أن انهالوا على جثته تقبيلا وعلى روثِه خطفا، هذا يعني أن الرواية اكتفت فقط بالتعبير ولم تجعل من التفكير الروائي مجالا للكشف، لقد أحكم المؤلفُ على زمام الشخصيات بقوة، ووظفها في القيام بالأدوار المرسومة لها بعناية، ولم يستسلم أبدا لفضاء الشخصية، وبراحها الوجودي، منطلِقا من إمكانياتٍ تتيحها ولم تكن مرسومة لها سلفا.

وفي تقديرنا يعبِّر انتحار المجلي هنا عن رغبة خفية في قتله سرديا على أمل كسر تلك السلسلة التي تمتد عبْر آلاف السنين ، وينتقل فيها الحيوان المقدس من مرحلة إلى أخرى ، حتى تم القبض عليه في ذلك العمل الروائي المُتخيل، للسخرية من عُبَّاده ، والذين يعكسون صورةَ أشباهٍ لهم في الواقع الفعلي .

٢ـ السخرية وهدم الأسطوري:

تلعب السخريةُ دورا مهمّا في النيْل من تقديس البغل، كما تلعب الدورَ الجمالي الأبرزَ في الرواية، وهي تَظهر منذ اختيارحيوان البغل ليحل محل العجل القديم، فالبغل أقل

مكانةً من العِجل، والعجلُ تحوَّل إلى رمز للخصوبة، وموضعٍ للتقديس فى الثقافة القديمة لدوره التاريخى فى حياة البشر، بخلاف البغل الذى لم يكن حاضرا فى التاريخ، كما أن البغلَ يُعَد رمزا للحيوان الهجين لا الأصيل، الأمرُ الذى يصطدم بثقافة مجتمع الرواية التى تَحتفى بالأصالة على نحو مفرِط ، لكنها تتخلى عنها تحت شهوة التقديس، وهنا يصبح اختيار الحيوان المقدس علامةً على السخرية من تلك الثقافة أيضا.

كما تَظهر السخرية مبكرا منذ عنونة الفصل الأول ـ بعد المدخل التاريخى ـ بـ (المهاطيل) وهو الفصل الذى يصِف فزعَ الجموع وصدمتَها بالخبر، ووضْعُ ذلك العنوان فى البداية يكشف مبكرا عن موقفٍ معين من الحكاية وأجوائها الغريبة، ويضع مجتمعَ الرواية تحت مستوى الصحة العقلية .

كما تظهرالسخرية فى الرواية عبْر تجليات عديدة مثل الوصف المرصع بالمفردات الساخرة كتشبيه ابنِ العمدة بلوْح "اللطزان" وغيرها من الصفات التى يتجلى فيها الحس الساخر للراوى.

وتقوم السخرية أيضا من خلال ربط مفردتيْن فى سياق معين يوحد بين عالمين مختلفين فنراه مثلا يربط بين الحمير

والناس (ص ٦٥) فى سياق يوحد بين غاياتهم وطبيعة وجودهم في مكان وزمان معين، وهذا المزج بين عالم الحمير والناس يحمل إدانةً ساخرة للناس ويكشف عن رؤية تتجاوز حد السخرية إلى التقريع غير المباشر.

وقد تعتمد السخرية على المفارقة بين الواصف والموصوف، فالراوى يقدم مقولة لمن يصفه بأنه أحد الصالحين لكن العبارة التى تليها تنسف صفة الصلاح من أساسها حين نرى فتواه بولاية البغل المسروق.

وتعتمد السخرية على الجمع بين صورتين متناقضتين لشخصية واحدة، إحداها زائفة والأخرى حقيقية، ويبالغ السارد فى بهرجة الصورة الزائفة ، يرفع بنيانّها عاليا ليهدمه دفعة واحدة، وعلى سبيل المثال يقدم لنا صورة للدرويش وهو يحوم فى لغة عامرة بالمفردات العميقة كالسر، والوصل، والبصيرة والروح التى تسبقه إلى الباب، وفى اللحظة التى نرى صورةً هائمة في ملكوت الحضرة الذكية، تدخل الصورة الأخرى لذاتٍ لا تحلم إلا بالنوم على الحرير، والغوص فى الفتّ وخمش صدور الديوك، واشتهاء الزواج بصبية فى العشرين رغم بلوغ الدرويش لعامه الستين . ثمة إذن صورةٌ

روحانية خالصة، وأخرى شهوانية خالصة، الأولى على عكس طبيعتها خارجية زائفة، والأخرى داخلية عميقة وحقيقية، ودمج الصورتين يكشف عن سخرية بالصورة الأولى، صورة الدرويش الزاهد والسابح فى الملكوت .

الأسلوب نفسُه يتكرر بشكل معكوس مع خليفة المَجلى الذى يظهر منذ الوهلة الأولى استخفافه بالدين بشكل فج ، ثم يتوالى تاريخُه مع الفساد، وعند انتقالنا لصورته الأخرى بوصفه نائب الولي، وأمير الجماعة القادم نفقد القدرةَ على التماهى مع عالمه هذا، ولا يبقى لنا سوى متابعة هذا الفاجر بازدراء وهو يتقدم إلى التقديس عبْرَ مفاهيم الولاية والبَركة وغيرها من عدة النصب .

وهناك السخرية الداخلية التى تمارسها شخصيةٌ من الشخصيات، كما حدث مع سعدية الحلبية فى مشهد يجمعها بالولى الذى يقول فى نهاية حوار بينهما (خلينا فى الحى) فتربط بين الكلمة الأخيرة وصيغة درويشية شهيرة وتقول بسخرية (حى مدد) ثم تضحك بصوت مسموع لتخرج بالمشهد إلى سياق آخر، يسخر من عالم المجلى المقدس.

وتَظهر السخرية أحيانا عن طريق المبالغة، كما حدث خلال أزمة الروث الطاحنة التى كانت تعتصر المحتاجين .

والسخرية تلعب دورا هُنا في النزول بالأحداث من الحالة الأسطورية التي تفتن الناس، إلى حالة خرافية فجة تكشف عن عيش الناس تحت مستوى الصحة العقلية.

٤- التاريخ وهدم الأسطورى :

لا ينفصل التاريخ عن الأسطورة، والمنهج التاريخي أحد المناهج المعروفة في عِلم الأساطير، والذي يَنظر للشخصيات الأسطورية بوصفها شخصيات حقيقية ، رُفعت مكانتُها لأسباب معينة إلى مقام الالهة، والأحداث الأسطورية كذلك أحداث تعبِّر بشكل رمزي عن أحداث تاريخية .

والراوي يعتمد على التاريخ ليلعب به دورا معكوسا، إنه لا يرفع الشخصية التاريخية إلى عالم الآلهة، بل يهوي بتلك الشخصيات من عالم الآلهة إلى قاع البشرية بما يحويه من جشع وأطماع ونهب، فمِن خلال التاريخ المسرود في الرواية نعرف أصلَ الحكاية، وعبثيةَ التصورات المبنية عليها . ومن هنا اهتمت الرواية بالتاريخ اهتماما واسعا، وهي توظف تقنياتِ السرد المختلفة مثل الراوي ، ورسم الشخصيات وغيرها وسوف نحاول هنا الوقوف عند أبرز تلك التقنيات بُغيةَ رصدِ الظواهر التاريخية المختلفة وأثرها في توجيه عالم الرواية إلى غاية بعينها .

أ ـ الراوى وقناع المؤرخ:

يقف الراوى على مسافة بعيدة من الأحداث، ونحن لا نعثر على إشارة تساعدنا فى تحديد تلك المسافة على وجه الدقة، لكننا نعثر على إشارة لمحاولة اتصال بين نجم البغل، ونجم الغرقانين تعود إلى عشرة أعوام، ونحن نعرف أن النجعيْن ظهرا للوجود بعد أحداث الرواية .

تلك المسافة لا تجعل مِن الراوى شاهدا على الأحداث، طرفا مشاركا فى صنعها، وبالتالى تنال مِن درجة تصديقنا لما يرويه . هكذا يظهر الراوى فى صورة المؤرخ الذى يجمع النُّتَفَ التاريخية من أفواه كثيرة ليقدم سيرةَ البغل المقدس وصاحبه ،الراوى يعرض الحقيقة كما يذكرها الرواة، فيذكر ما يعرفونه من أحداث، وتحليلاتِهم، و أدلتَهم المختلفة على مزاعمهم التى تتناقض فى أحيان كثيرة، كما يقدم مطارحاتِهم الكلامية واجتهاداتِهم ، ويتابع تطورَها مع الأحداث ، التى قد تصب فى مصلحة رأى بعينه، أو تضيف حماسا لطرف وفتورا لآخر، ومع ذلك تبقى هناك دائما أسئلةٌ بلا إجابة.

والراوى يستخدم كثيرا تلك الصيغَ المرتابة ، والتى تَعنى براءةَ الراوى من مسئولية القول، مثل صيغة (فيما يبدو) أو

صيغة (والله أعلم) التى تَعقُب كلمة (قِيل) وتلك الصيغ تضع بعضَ المقولات موضعَ الريبة والشك، وتحاول أن تقنعنا بنزاهة المؤرخ وحياده ، وتجعلنا أكثرَ تصديقا لِما يأتى فى صيغ حاسمة قاطعة .

و يعتمد الراوى / المؤرخ على عدد كبير جدا من الرواة الذين تتفاوت أدوارُهم فبعضهم يَظهر على نحو خاطف ويقتصر دورُه على شهادته على مشهد صغير للغاية كمشهد سقوط أبى البطاح بعد نزوله من القطار وحمله إلى أقرب مقهى، فعندما يقدم لنا الراوى ذلك المشهدَ يستخدم صيغة (يقول بعض أصحاب المقاهى) وهو بتلك الصيغة يؤكد دقتَه فى العرض، فالحدث العابر يستجليه عبْر أكثر من شاهدِ عيان، ونلاحظ هنا البُعدَ الجماعى للرواة ، وهو بُعدٌ يَظهر كثيرا حيث نبقى أمام مجموعات من الرواة يمكن تقسيمُها إلى قسمين: الأول يمثله الخبثاء أو الحسَّاد والأخر يمثله السواد الأعظم من الناس .

القِسم الأول يتسم بالتفكير النقدى والتأكيد على فساد عالمِ المَجلى وفى هذا القسم تتعدد وجهات النظر أو تنقسم، فعندما يتعلق الأمر مثلا بعلاقة الولى بنائبه يظهر اتفاقٌ على

فساد، واختلاف على مَن يستغل الآخر، الولى أم نائبه، والغريب أن الراوى فى سرده ينتصر لذلك الفريق، ومع ذلك فهو يُطلِق عليهم ألقابا مثل الحُسّاد والخبثاء ، لكأنه أيضا يسخر مِن تلك التُّهَم الجاهزة

أما القسم الآخر ويمثله السواد الأعظم من الناس فيتعامل مع أقوال الخبثاء بوصفها إشاعات، ويحترم الظاهر ويجعل منها مقياسا للحكم، فذهاب الرجل إلى المسجد يعنى كونه مؤمنا، وهم ينتقدون أقوال الخبثاء ويردون عليها بما يحافظ على أسطورة المجلى ولا يزعزع استقرارها.

وأحيانا تُفْتَقد إحدى التفاصيل لراوٍ محدد ، كانقطاع صلة المجلى بالعمدة لفترة، وهنا يعلق الراوى بأن أحدا من الرواة لم يذكر أسبابَ هذا الانقطاع، ويقدم لنا أحد مناهجه وهو الاستنباط المعتمد على بعض الدلائل، وباستخدام ذلك المنهج يقدم لنا السببَ دون أن يضع أيدينا على تلك الدلائل وكيفية استنباطه للحدث الذى يكشف السبب .

هذا التقصى التاريخى يلعب عدة أدوار، فهو يؤكد على أهمية التاريخ فى المكان، ومدى تغلغل الحكاية فى وجدان

الجماعة، واتساع رقعة الاهتمام بها، والتي يمكن اعتبارها على مستوى رمزي تلخيصا لجوهر تاريخ المكان .

وإذا كنا قد ذكرنا سابقا سخريةَ السارد من ثقافة الأصالة باختيار البغل الهجين حيوانا مقدسا، فإن التاريخَ يصبح هنا أيضا مجالا للسخرية ، فها هو أمامنا يمتلئ بأقوالٍ ما أنزل الله بها مِن سلطان ، وكذلك الحال في كُتُبِ التاريخ التي تمتلئ بخرافاتٍ وأكاذيب.

ب - التاريخ وبناء الرواية

يَظهر البُعد التاريخي واضحا من خلال فصلين مخصصين لتاريخ البغل الأول (ما تيسَّر مِن تاريخ البغل) وهو الذي يبدأ به الرواية، والآخر (المستدرك من تاريخ البغل) يأتي في منتصف الرواية فيقدم كيفيةَ ميلادِ البغل وظروفَ هالته الأسطورية لدى مجتمعِ الرواية، ويَظهر السرد التاريخي على النحو الذي يليق ببطلٍ قومي، فيبدأ مِن تاريخ الأم، وظروفِ لقائها بالأب، والصراع الذي يدور مِن أجلها، وهو تاريخ ينتهي بتأكيد ارتباطها بعالم ما وراء الطبيعة، وتلك الهالة التي ترتبط بها الأم تهيئنا لبغلٍ خارق للعادة، وتذكِّرنا بالهالات التي ترتبط بالأبطال الشعبيين، وهُنا تتقاطع الرواية

مع فن السيرة الشعبية، إنها تتبع حكاية البطل من قبلْ مولده، وتقدم ظروفا غير طبيعية للميلاد تنتهى فيها الأم نهايةً مأساوية ، ويبقى البطل فترةً رهينَ محبسِه، ثم تأتى لحظة التحول ويصعد مجده ، ليموت أخيرا ويختفى فى ظل مشهد أسطورى، لكنه يخلَّد بضريح لا ينقطع عنه الزوّار والمحبون، والخطاب الروائى مِن جهته يجعل مِن موت البغل المقدس نقطةً لانطلاق الرواية ، وعامودا فقريا لها، فالشخصيات جميعُها تَظهر بشكل عابر، ولا تحمل تفاصيلُ حياتِها أيةَ قيمةٍ إلا ما ارتبط بالبغل وصاحبِه والرؤية السردية.

ج - التاريخ ورسم الشخصيات:

يستفيد الرواى من لغة المؤرخين وهو يقدم الشخصياتِ حالَ دخولِها مسرحَ الرواية فيذكُر الاسمَ بالكامل واللقبَ والعائلة والعمل، ويبيِّن ما يرتبط بالكُنية من ملابسات ، وقد يرجع إلى تاريخ مكتوب عبْر وثائقَ رسميةٍ متداولة بين أفراد العائلة، وعندما يعثر على معلومة تاريخية، كلقب بك الذى حظى به أحد الأجداد يقدم تفاصيلَ وظروف هذا الحدث التاريخى.

مِن هُنا تكثر المعلومات التاريخية ، وتأخذ مساحةً كبيرة من تلك المخصصة لرسم الشخصيات، وهنا ينفتح فضاء المكان على عدد من الدلالات فعندما يقدم شخصية (المحجوب) أثرى أثرياءِ قرية الطرابشة يظهر المغاربة الذين يُنسَب اسمُ القرية إلى أحدهم، والذين استوطنوا المكانَ منذ أيام المماليك عندما أحضروهم لتأديب عربان الصعيد حالَ امتناعِهم عن دفع الضرائب، ولا يتوقف الراوى عند هذا الحد بل يكشف امتدادَ تلك العلاقة بالمماليك، ودورَهم فى إيواء مراد بك عندما فَرَّ إلى الصعيد ، وعندما يقدم شخصية العمدة (أبو دراع) يرجع إلى الجَد السابع، ليكشف عن أصل التسمية، ثم يعرج على ما يميز العائلة، وصلاتِها القديمةَ برأس العائلة المالكة (محمد على باشا) التي امتدت حتى الملك فاروق الذى تأكد نَسَبُه إلى الشرف بعد لقاء أحد أفراد عائلة أبى دراع، وعندما يقدم شخصية (عزت بك سلطان) يبدأ بأصله التركي، وعائلتِه التى استوطنت البلادَ منذ الاحتلال العثمانى عندما أتت مع سليم الأول وانتقل جزءٌ منها إلى الصعيد. وعندما يقدم سعدية كبيرةَ الحلب يقدم تلك الجماعةَ السيارة، ويستعرض سببَ التسمية ، وتقديم الاحتمالات المختلفة له ، كما يذكر أهم صفاتهم ، وطبيعةَ علاقةِ الأهالى بهم .

ونحن نلاحظ أن تلك الشخصيات تكاد فى معظمها أن تكون مختارةً لتمثل كل منها شريحةً معينة وبيانَ دورها فى حكاية البغل .

كما نلاحظ أن البُعدَ التاريخى فى تقديم الشخصيات يمضى ليشكل خطا موازيا لحكاية البغل فى الرواية، أو لكأن الشخصياتِ المختارةَ ليست سوى نوافذ يقدم من خلالها الراوى تاريخَ المكان الهجين، أو لكأن قضيةَ النسب هى المحور الأساسى لحركة البَشر فى المكان وهو ما يَظهر أيضا فى مواقعَ متعددة، وعندما يخصص فصلا لشخصية حميدة تلك الغريبة الوحيدة التى دخلت القرية، نجد حكايتَها المأساوية تُعزَف بلوعة أليمة على وتر الحَسب والنسَب. ولأنها دخلت القريةَ هاربةً من التاريخ العائلي، أو متمردة عليه ، لم يمنحها المكان سوى المقبرة التى تعيش فيها ما تبقى من عمرها القصير لتدفن فيها بعد ذلك .

وإذا كانت جذور البغل المقدس كفكرةٍ ترجع إلى مصرَ القديمة، فإن جذور الشخصيات ترجع إلى العصر المملوكى ، بوصفه رمزا لعصور التخلف ، الأمر الذى يكشف عن التوجه الواعى للراوى التعبير من خلال عالمه المتخيل عن جوهر الأزمات التى نعيشها فى الواقع.

د ـ تاريخ المجلي ومفتاح المكان:

والمفارقة تكمن فى تاريخ المَجلي، فهو الوحيد الذى لا يُعرَف له لقب، أو عائلة، أو مكان ميلاد أو أية معلومة سابقة على تاريخ ظهوره فى القرية، سوى ما قرره هو للعمدة فى البداية عن قبيلته الأندلسية التى تَنتسب إلى قبيلة حجازية قديمة ، هذا فضلا عن شيخِه المبهم تماما .

ومع ذلك فلم يكن المجلى ليغفل عن التاريخ بوصفه مفتاحَ المكان، وهكذا كانت عدته وعتاده هى الكُتب التاريخية مثل كتاب الجرد الذى يحوى الأنسابَ، وكتاب (التاريخ الأوسط لقبائل الصعيد الأسعد) لمؤلفه (أبو سعيد الأرقط) وهو الكتاب نفسُه الذى يستفيد منه الراوى أيضا .

وقد بدأ حضوره فى المكان بالكشف عن نسَب مَن يريد مِن ضيوف العمدة ، وبالطبع انشغل الناس بأنسابهم عنده وتناسوا صحةَ نسبِه ، لكن هذا النشاطَ اقتصر على تقديمه لعالم القرية تقديما فريدا يحوِّله إلى فئة المشهورين ، والتمادى فيه يحمل خطورةَ غدرِ العائلات الوضيعة، وهُنا يبدل نشاطه إلى تفسير الأحلام وعلاج المَرْضى بالأحجبة والفوائد .

و ـ تاريخ البغل المقدس / تاريخ المكان

وتَربِط الرواية بين تاريخ المكان وتاريخ البغل ربطا وثيقا ، فالبغل هو العلامة الأساسية فى تاريخ القرية ، بل وكل ما يدخل ذاكرةَ الجماعة يتأثر بعواملِ الزمن فيصيبه النسيان عدا ما يرتبط بتاريخ البغل فيبقى حيا .

وتاريخُ البغل هو تاريخ التفكير الخرافى الذى يرجع إليه السبب فى الكثير من مشكلات القرية وأهمها التعصب القَبَلى والذى يَظهر بوضوح منذ إهداء الرواية إلى أبناء الصعيد الذين تَطحن القبليةُ عظامَ حياتهم ، كما يَظهر فى النهاية عند انقسام أتباع المَجلى إلى قسميْن ، أحدهما مكَثَ فى مكان غيابه وكوَّنَ نجعَ الغرقانين، والآخر عاد إلى قصره وكوَّن نجعَ البغالين، لكن العلاقة بين النجعين تتوتر كطبيعة العلاقات بين عائلات الصعيد حتى تصير إمكانيةُ النسبِ بينهما مستحيلة، وكأن قدرَ القرية هو جمعُ أشتاتٍ لا تألَف بعضها، ولا يوحدها سوى التفكيرِ الخرافى ومِن هنا تصبح القرية رمزا لقُرى الصعيد المصرى بشكل عام .

وتاريخُ البغل بهذا المعنى لا يتأثر بفترة معينة، بل يتجسد عبْرَ مكانٍ ثابت ومقدس ليواصل تأثيرَه فى الحاضر والمستقبل عبْر طريقين .

الأول نفسي يرتبط باعتباره فضاء للراحة والاسترخاء بعد العمل الشاق، أو التسكع في أيام العطلات والمواسم أو ممارسة النشاط الروحى المتمثل في الحضرة.

أما الآخر فهو دعم النظام القَبَلي السائد بقسوته، ولا عقلانيته، وأحجاره الهائلة التي يلقيها بين الناس لتجعل الحياةَ وراءَهم.

★★★

المراجع :

١- فؤاد زكريا - التفكير العلمي - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٧٨ ، ص٤٨ .

٢- السابق ، الصفحة نفسها .

٣- عبد الجواد خفاجي - عرس المجلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧ .

٤- راجع جورج بوزنر وآخرين - معجم الحضارة المصرية القديمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - ١٩٩٦ص ١٠ .

(٦) الوَردة والورْد / الشعر والمقدس الشعبى
قراءة فى ديوان (قبَلت وردتها) لـ محمود الأزهرى

يرتبط الشعر بالتصوف مِن خلال أمريْن بارزين ، كلاهما يَرتبط بتجربة ذاتية عميقة، وكلاهما يصارع اللغةَ ، لتطاوعَه فى التعبير عن أشياءَ تجفل من عمومية اللغة ، فتتحصن بالرمز، وتعتمد على الإشارة لا التصريح ، وتَحتفى بالإيماء والتلميح ، ومن ثم تتسم الكثيرُ من الكتابات الصوفية والشعرية بالغموض الذى يصل فى حالات كثيرة إلى حد الإبهام، خاصة بالنسبة لمن هُم ليسوا مِن أهل التصوف، أو أهل الشعر.

كما يرتبط الشعربالتصوف من خلال الشخصيات الصوفية الكبيرة التى حملت صفةَ الشاعر فى الوقت نفسِه، وعبَّرتْ عن تجاربها فى نصوص شعرية مثل الحلاج، وابن الفارض، وابن عربى وغيرهم.

ونحن نعتقد أن جذورَ العلاقة بين الشعر والتصوف ترجع إلى عهود سحقية، عندما كان الكهنةُ يصوغون المعرفةَ الدينية

فى أساطير، ما زلنا نُعجَب حتى تلك اللحظة بقيمتها الأدبية ، ولدرجة أننا نعتبر بعضها نصوصا شعرية من الدرجة الأولى.

ومع حركة الشعر الحديث ظهر نزوعُ الشاعر العربى إلى التصوف بشكل لافت، وانهالت القصائدُ التى تتخذ الشخصياتِ الصوفيةَ قناعا، وهكذا ظهر الشاعر في هيئة الصوفى بتفاصيلها المعروفة ، ليتحدث مِن خلالها عن معاناته، أو يعرض مواقفَه، وقد شاعت عند الشعراء تلك الرموزُ الصوفية المعروفة مثل الحلاج ، والعطار، والسهروردي، وغيرهم، ولم يقفِ الأمرُ عند هذا الحد بل ظهرت الشذرات الصوفية المقتبَسة من أقوال الصوفية الكبار، وصارت فى مواضعَ كثيرةٍ حِليةً يرصع بها الشعراء نصوصَهم، كما وظِفتْ فى مواضعَ أخرى على نحو يُثرى النصوص ، و لم يكن هذا التداخل بين الشعر والتصوف في الغالب منفصلا عن الواقع ، أو معبِّرا عن تجربة صوفية ، كما هوالحال فى تجاربِ الصوفية كتجربة رابعة العدوية مثلا، بل كان الأمر فى الغالب يعتمد على التصوف فنيا ليعبِّر عن قضايا أخرى.

ورغم أن التصوفَ يرتبط بتجربة ذاتية خاصة وفريدة ، لاتتوافر إلا للخاصة، أو خاصة الخاصة ، إلا أن مجالَ

التصوف بلغ اتساعا شديدا مع ظهور الطُّرق الصوفية، وتغلغلِها فى الطبقات الشعبية ، الأمرُ الذى فتح البابَ لظهور نوع من التصوف الشعبي، ضمّ فى نطاقه أعدادا كبيرة من المحبين، والمريدين، والمنتسبين الذين لا يخوضون تجاربَ صوفيةً بمعنى الكلمة، ولا ينفصلون فى الوقت نفسِه عن الإطار الصوفى العام.

وتأتى تجربة الشاعر محمود الأزهرى فى ديوانه (قبلّت وردتَها) ، لتجمع بين الوردة كرمز من رموز الجَمال ، والوِردِ كرمز لمجاهدات الصوفى من أجل التوحد فى جمال الحضرة الإلهية. والوردة أيضا كرمز للمجاهدات فى الواقع بهدف تغييره للأفضل.

وتتميز تجربة الشاعر محمود الأزهرى بنبرة خاصة فى تعاملها مع التصوف، تتمثل فى اقترابها من عالم التصوف الشعبى ، فهى لا تتخذ من الرموز الصوفية قناعا لها كما فعَل عددٌ كبير من الشعراء، بل تعتمد على علاقة خاصة بالتصوف، تمنحها شيئا من الخصوصية، وسوف نحاول هنا كشفَ تجليات الحضور الصوفى عبْر ثلاثة مَحاور، فى الأول نكشف عن مظهر الحضور الصوفى فى تجربة الشاعر بشكل

عام، وفى الثانى نتوقف عند المرأة كرمز صوفى بارز فى الديوان، وفى الثالث نتوقف عند القناع الصوفى للذات الشاعرة، وتأثيرِه فى تجربة الديوان.

١ـ فضاء التصوف :

كثيرا ما تَكتسب القصيدةُ الأولى فى المجموعات الشعرية أهميةً خاصة ، فالشاعر لا يقدِّم لنا نصوصَه حتى لو كانت متفرقة كما اتفق، بل يحاول إخضاعَها فى الغالب لمنطقٍ ما ، وغالبا ـ إنْ لم يكن دائما ـ ما يَحرص على اختيار النص الأول ليصبح واجهةً تلفت انتباهَ القارئ ، وربما انطلقَ فى اختياره من خلال نظرة فنية، حيث يصدِّر قصيدةً يعتبرها قوية على المستوى الفني، وربما ينطلق فى اختياره من خلال تصدير ما يَعتقد أنه مفتاحٌ لدخول عالم المجموعة ، وما تطرحه من انشغالات، وعلى كلٍ لا نملك إلا النظرَ إلى النص الأول باعتباره مفتاحا مهمًا ، وإذا نظرنا إلى أول ما يطالعنا فى المجموعة فسوف نراه يأخذنا إلى فضاء التصوف :

" يعد أصابعه عدا
يتخذ من الأقمار السيارة
فى جدران القلب الهائم ورْدا

يرضى فى سكرات العشق الأولي
أن يلثم خدا
يسجد فى أروقة بهاء صفية
حتى يقترب من المحبوب / المحبوب
ولو حتى حدّاً
يبصر إذ يمشى فى الظلمات
إلى المحبوبة فى شقتها
الأشواك كما لوكانت وَردا
يتهجى كل مرارات العالم
ش هـ دا
فإذا ما غضبت محبوبته
يبكى .. ينتحب
ويركل هذا العالم بالقدمين
حتى تهدأ " (ص ٩، ١٠)

يَظهر القلبُ الإنساني هُنا في حالة هيام يذكِّرنا بهيام الدراويش والمجاذيب، كما يظهر كفضاء كوني هائل ممتلئ بالأقمار، وكأنه سماءٌ مفتوحة، إلا أن تلك السماءَ تحتوى على جدران، وهى عنصر غريب على مشهد السماء، فبينما تحيل

السماء إلى العالم المكشوف، تحيل الجدران إلى العالم المحجوب، واحتواءُ تلك السماء على الأقمار فقط دون النجوم يوحي بخصوصية تلك السماء، فهَى أعلى من الأرض، وأقل من السماء بالمفهوم الواسع للكلمة، وتأتى كلمة الورد هنا لتكشف لنا خصوصيةَ تلك السماء ، فالورد مِن الرموز التى ترتبط بالأشخاص الذين يبدأون مسيرتَهم فى الطريقة الصوفية، فعليهم أن يصطدموا كثيرا بالأشواك قبل ترقيهم من مقام إلى آخر، وعلى هذا نكون هُنا أمام ذاتٍ منفتحة على عالم التصوف، الأمرُ الذى يرفعها درجةً عن الأرض، لكن تلك الذات لم تبلغ بعدُ مرحلةَ هتْكِ الحُجُب، فالقلب ما زال مليئا بالجدران، والأمرُ يتأكد مع توالى الصور، فالذاتُ فى سكرات العشق الأولى ، وارتباطُ العشق بالسكرات هنا يأخذنا إلى فكرة الفناء فى المحبوب وهى فكرة معروفة فى التصوف ، والذاتُ هنا لم تصل بعدُ لتلك الغاية، وكل المراد هنا هو الحصول على مقدارٍ صغير من الوصل، وتتوالى بعد ذلك الصورُ التى تكشف عن المجاهدات التى تمارسها الذات ، كالسجود فى أروقة الحضرة البهية، والتى يرمز لها هُنا باسم «صفية» ، أمَلا فى القرب من المحبوب/ المحبوب، والتكرار

هنا التأكيد والتخصيص، فهو يَجذب انتباهَنا للتركيز فى كلمة المحبوب، باعتباره ليس شخصا عاديا، وتتوالى المجاهداتُ كالسير فى الظلمات، وتقبُّلِ ألم الأشواك ، واستطعام كل مرارات العالم بوصفها شهدا، وإذا ما شَعر بفضل تلك المجاهدات باقترابه ولو خطوة صغيرة من المحبوب يَشعر بالسكينة ، أمّا إذا شَعر بانفصال يعبّرٍ عن غضب المحبوب، فيبادر بالبكاء والنحيب، وإعطاء ظهره للعالم حتى يَذهب غضبُ المحبوب، وكل ذلك يكشف عن حضور صوفى مكثف، لا مِن خلال المظاهر التى تكشف عن مجاهدات صوفية فحسب، بل مِن خلال مركزية الذات هُنا ، وقد رأينا عند تناول الصورة الأولى كيف أن عناصرَ الطبيعةِ تدور فى فَلك الذات، حتى الشوك وهو رمز لمعاناة الذات لهتْك الحجب، لا يَظهر كشىء خارجى ، بل هو داخلى أيضا.

وهنا توجد نقطة مهمّة تتعلق بتحديد هوية المتصوف بوصفه فى بداية الطريق، يسعى لمجرد الاقتراب من المحبوب، وليس الاتحاد فى المحبوب ، والذوبان فيه ، فتلك الهوية فى تقديرنا تمثل مفتاحا مهمّا لاستيعاب فضاء التصوف فى الديوان.

٢- المرَأة والرمز الصوفى:

يتداخل الغزلُ مع التصوف فى كتابات المتصوفة، وكثيرٌ مِن نصوص الشعراء الصوفيين يمكن تلقِّيها كتجربة فى الحب الإنساني، كما يمكن تلقِّيها فى إطار العشق الإلهي، وتأويلها تأويلا صوفيا محضا.

والعلاقةُ بين الغزل والتصوف أقدَمُ من الثقافة الإسلامية نفسها، فنراها فى الكتاب المقدس عندما نقرأ نشيدَ الإنشاد، ونجد فيه معزوفةً غزلية تقوم على علاقة الرجُل بالمرأة بالمفهوم الإنساني، و تمتلئ بالصور الحسية، لكن نشيد الإنشاد يتم تلقِّيه بوصفه عاكسا لمعارفَ باطنية.

ويَدخل الغزل إلى فضاء التصوف من أوسع الأبواب، فالتصوف نفسه يقوم على محوريْن: الحب الإلهي، والمعرفة الباطنية الكشفية، ويسعى إلى التوفيق بين الروح والجسد عن طريق المجاهدات، وعلى هذا يَكتسب الحب الإنسانى أهمية باعتباره مرحلة فى الطريق إلى الله ، أو هو جزء من الحب الإلهى نفسه، وكل مظاهر الطبيعة فى نظر الصوفى مرتبطةٌ بجمال الذات الإلهية ، وهكذا ظهرت المَرأة كرمز صوفى كبير، ورأينا مظاهرَ تجربةِ الحب الإنسانى تدخل نصوصَ

الصوفية الكبار، كما هو الحال في تجربة ابن عربي مع محبوبته التي تُدعى "النظام"، وهكذا تظهر علاقة الشاعر بالمحبوبة عاكسةً لعلاقته بالسعادة الإلهية التي تأتي بعد المجاهدات، وهنا تصبح المرأة رمزا لتلك السعادة ، وقد تكون عاكسة لعلاقة الذات الإنسانية بالذات الإلهية نفسها، وهنا تصبح المرأة رمزا للذات الإلهية.

وفي تجربة الأزهري تتعدد المظاهر التي تحيل إلى حالة العشق، كما يكثر ظهور المرأة كمحبوبة، ويتكرر في الديوان اسمُ "صفية" الذي يحمل دلالة الاصطفاء الذي يكتسب دلالة صوفية ، فهو أقربُ للمنحة ، لا يناله المُصطفى بجهوده بقدر ما يناله بكرم المُصطفِي ، ويرتبط الاصطفاء في ثقافتنا بالله عز وجل ، كما يرتبط لقب المُصطفى بالنبي (صلى الله عليه وسلم) ، وفي التصوف الإسلامي تلعب فكرة النور المحمدي دورا جوهريا، وهكذا يحيلنا اسمُ صفيةَ إلى التصوف ، ولا شك أن تلك الإيحــــاءاتِ لا تَصلح وحـــدَها لربط الاسم بالتصوف، فالشاعر يمكنه استخدام الاسم بعيدا عن مجال التصوف، وما يجعلنا نعتبر الاسم رمزا صوفيا ، هو حقيقة وجود المرأة كرمز صوفي في تجربة الشاعر، والأمر يَظهر واضحا في الديوان:

" يقرأ من علامات الأنثي
ما يبقى للبشر الفانين
أفانين ومددا." (ص١١)

ومفردة المدد هنا تحيلنا لفضاء التصوف، فالكلمة شائعة خاصة فى مجال التصوف الشعبى ، وهى من المفرادات التى تعبِّر عن المتصوفة باعتبارهم من أهل المدد، كما ترتبط الكلمة بتلك الطاقة الروحية التى يدفعها الوليُّ فى عالم الناس، كما أن الفانين هنا تحيلنا إلى خلود الآثار الصوفية رغم رحيل كُتَّابِها، وهكذا تأتى مفردة الأنثى فى غلالة صوفية تربطها بالخلود المتدفق والمعطاء.

ويتضح معنى المدد فى نص آخر حيث يقول الشاعر:

" فكرت أن أكتب لها قصيدة غنائية
تنفع أن تُنشد فى الحضرة " (ص ١٠٥)

القصيدة التى يكتبها الشاعر للمرأة هنا تتجاوز العلاقةَ بين الذكَر والأنثى، فغايتها هى التحول إلى عنصر من عناصرالحضرة، مثلها مثل النصوص الشعرية التى تُنشَد فى حلقات الذكْر، فترفع مِن لوعة المحبين، وتدفع حرارةَ الهيام فى عروقهم.

ومفردة "الحضرة" هنا تأخذنا لهذا الفضاء الشعبي للتصوف، فالذكْر هنا ليس تجربة فردية خاصة ، بل عمل جماعي ، وهو من الممارسات الأساسية التي يقوم بها أبناء الطرق الصوفية.

وتَظهر المرأة كرمز صوفي من خلال الوصف الذي يربط الأنثى بمظاهر الطبيعة على النحو الذي يكشف عن بُعد رمزي واضح .. يقول الشاعر:

" نم ـ يا مولانا ـ في الليل إذا طلعت شمسُ صفية
فإذا غربت عز الظهر فقفْ
تفقد ـ يامولانا ـ البحر
وعاتبه
خاصمه إذا شئت
توعده أنك تقدر
أن تغرقه في ماء محيط صفية
أن توصده في أهداب صفية
لكن أين صفية؟ " (ص ٢٤)

لا تظهر شخصية صفية هنا كامرأةٍ عادية، بل كقوة كونية لها شمسها ومحيطها، إنها كينونة هائلة يتلاشى فيها البحر، أو يتعلق في أهدابها كما لو كان قطرةً من الدمع.

وفى قصيدة أخرى يقول الشاعر :

" السماوات مفتوحة فى دمي
كمْ ألمحتُ إلى البحر
أخرج يونس من ظلماتي
أطلع شمس صفية للأكوان
المعجونة بالعشق.
اطلعْ شمس صفية من ذاتي.
أمواجٌ قاسيةٌ
خففها بلقاء حبيبين
بتهامس قلبين
باسترخاء زمانين.
أمواج عاتية
ماذا فعل القلبُ المجنون لتقسو؟
ماذا فعلت بدمائك بنت الإنسان/صفية
حتى تتركها بين الأشجار المرتجفة
فى قلق
- ماذا تبصر فى شرفات صفية أيضا؟
- شعر يتماوج فى القلب

أشواك تحظر وردا
فى منطقة الصدر
أطفال حملوا أقمارا
أقمار حملت أحلاما
أحلام مترددة
حملت جسد صفية!
ماذا فعل القلب العربيد
بجسد صفية حتى تجفو؟
يا ربِّ صفية
إن خطرت فى القلب صفية
فاتركها ساكنة
هادئة
حتى تصحو! "   (ص ٣٠)

تَظهر صفيةُ هُنا فى إطار ذاتى ، تتجسد فيه فكرة الإنسانِ بوصفه العالم الأصغر الذى يعكس العالمَ الأكبر ، وفى عالم الذات الإنسانية توجد السماوات ، وتوجد شمس صفية، كما يوجد البحر، والغريق أيضا، والتناص مع قصةِ يونسَ يكشف عن تلازمِ الهلاك مع النجاة ، فالموت المحقق فى

بطن الحوت وفْقَ تقديراتنا ، يختلف عن الموت المحقق فى النظرة الصوفية ، فبطنُ الحوتِ فى القصة أشبهُ برحمٍ يولَد الإنسان فيه مِن جديد، وبطنُ الحوت فى القصيدة هى نفسها ذات البطل ، إنها الرحم الإنسانى المظلم الذى يَعِد بشروق حقيقى، وهو يختلف عن الرحم الإنسانى العادى بهدوئه وسكينته، فالذات هنا تضطرب بالأمواج العاتية القاسية، والحيتان الشرسة الملتهمة، والرحم هنا معاناة مستمرة ، وهلاك الذات فى ذاتها وارد ، بل هو محور تجربة الشاعر، والنجاة منها واردة أيضا ، لكنها ترتبط بإرادة الذات الإلهية، فهى التى تَنتشل الغريقَ وتلقى به على شاطئ الطمأنينة ، والعلاقة بين الهلاك والنجاة ليست علاقة "إمّا / أو" ، فالهلاك يرتبط بلحظاتِ نجاةٍ عابرة، هى لحظات الكشف كما يقول الصوفية ، وفيهَا تَشعُر الذات بجَمال نادر يُشرِق فجأة، تماما كالأحلام الجميلة التى تقتحمنا فجأة لكنها لا تدوم ، فسرعان ما يرجع الصوفى إلى وضعه، ومِن ثَم تَظهر صفيةُ هُنا كرمز لتلك الحالة الجمالية النادرة، والمشروطة بحُسن سير وسلوك القلب .

(٣) التصوف وقناع الذات الشاعرة :

تطالعنا الذاتُ الشاعرة فى الديوان فى هيئة المريد، وهو

المنتسِب لطريقة صوفية، أى أن ضميرَ المتكلم ليس صوفيا، بل متصوف ينتهج طريقة، يتولى أمرَها شيخٌ يمثل القدوة، أو المرشِد الذى بلغ مقاما أعلى، والذى ينتسب بدوره لأحد الصوفية الكبار الذين أسسوا الطرق ، وتظهر فى المجموعة تلك العلاقة التى تربط بين الشيخ والمريد ، كما تحضر بعض رموز التصوف الكبرى مثل جلال الدين الرومى :

" شجر يرتجف
ما نزل المطر على شجر
منذ انتقل ولىُّ الله الصالح مولانا جلال الدين الرومى "
(ص ٦٣)

ونلاحظ هنا طبيعةَ النظرة التى تربط الوليَّ بالحياة ، فهو يساوى المطر، وينبغى النظر للشجر هنا بوصفه رمزا ، قد يمثل قيمةً مثل قيمةِ المعرفة، أو قيمة البَركة ، أو غير ذلك من القِيَم المفتقَدة التى تعكر صفو الحياة ، وتحتاج إلى ولى بحجم جلال الدين الرومى ليعيد إلى الحياة رونقَها ، ونلاحظ هُنا مدى الحفاوة التى تسبغها الذاتُ الشاعرة على الولى ، فرغم أن لغةَ الشعرِ تَحتفى بالتكثيف ، والإشارة فيها تغنى عن الإطالة، إلا أننا نجد الجُملةَ تحتوى على ثلاثِ صفاتٍ

تسبق الاسم، وهى (١) ولى الله ، (٢) الصالح ، (٣) مولانا، ولو حذفنا تلك الصفاتِ لمَا فقدنا شيئا فى الصورة، ناهيك عن كلمة الصالح التى لا لزوم لها ، فوليٌّ اللهِ سيكون بالضرورة صالحا، لكن ورود تلك الصفات لا يخلو مِن دلالة التأكيد عل أهمية الولى لدى المتصوف، حتى أن مجرد ذكْر اسمه لا ينبغى أن يأتى هكذا فجأة، بل ينبغى أن يكون مسبوقا بما يعبرٌ عن مكانته الجليلة.

لكن لماذا اختار الشاعر هيئةَ المريد لتكون قناعا له؟ لماذا لم يَظهر لنا فى صورة الولى ، وقد كان بوسعه ذلك دون أن يسأله أحد؟ ، وقد اعتاد بعض الشعراء على الظهور فى قصائدهم بوصفهم أولياء، ومِن خلال لغةٍ جامحة، وتراكيبَ معقدة توهمنا بأنها أقربُ للكشف بالمعنى الصوفي؟

نعثر على إجابة السؤال مِن خلال تأمل مقطعٍ آخر، فبخلاف جلال الدين الرومي، يَظهر المُرسى أبو العباس فى إطار يعبرٌ عن المكانة الشعبية لذلك الولى :

" فى المرسى أبى العباس
امرأة من قريتنا اصطدمت بى
كان المرسى أبو العباس

يراقبنى والله!

فلنقرأ فاتحة للمرسى أبى العباس! " (ص ٩٣)

يكشف المقطع السابق عن اتساع رقعة التأثير الصوفى، فهو لا يرتبط فقط بالمتصوف المنتسب إلى طريقة ما ، بل يتغلغل فى الجماعة الشعبية، والتى تمثلها هنا تلك المرأة التى جاءت من قريتها البعيدة لزيارة مقام الولي، كما يكشف عن صورة الولى لابوصفه رجلا صالحا انتقل إلى رحمة الله ، بل بوصفه رجلا حياً يراقب الزوار، وتلك الفكرة تبلغ حد المعتقد الذى لا شك فيه، وهو ما يؤكده القسم بالله على صحة ذلك المعتقد، كما يكشف المقطع عن بعض الممارسات المرتبطة بتلك الزيارة مثل قراءة الفاتحة ، ولعل أهم ما يعنينا هنا هو العلاقة التى تربط بين المقطع السابق، واختيار هيئة المريد لا الولى كقناع للمتكلم فى النص، فوفقاً لما سبق تظهر عدة طبقات، طبقة شعبية ، تليها طبقة المريدين، وهى أصغر حجما، تليها طبقة الشيوخ وهى أصغر، ثم طبقة الأولياء فى أعلى الهرم، وموضع الذات الشعرية ينتمى لأكثر الطبقات قرباً من الجماعة الشعبية.

ويتأكد الأمر فى موضع آخر فى الديوان، حيث نجد موضع الذات يعلوه موضع الدرويش، ثم يأتى موضع الشيخ فى درجة أعلى.

ويَظهر الشيخ كمرجع للذات الشاعرة ، تعود إليه لتفسير الغوامض لا عبْرَ المنهج العلمي في الشرح، بل عبْرَ وسيلة صوفية تتجاوز العقل ، ومنهجه في الكشف ، أو التفسير:

" وقالت : ما معنى الحافظين قلوبهم ... والحافظات؟

فصمتُ منتظرا أن يدعوني الشيخ إلى جلوته! "(ص ١٠٥)

وسيلةُ المعرفةِ هُنا مختلفة تماما، فالسؤال مفتاح المعرفة يغيبُ ليحل بدلا منه سلوكٌ شعائرى هو الصوم، والراغِب فى العِلم لا يسعى إلى العارف، بل العارف هو الذى يدعو الطالبَ، ومكانُ العِلم هنا لحظةٌ زمنية هى لحظة الكشف ، أو التجلي.

تلك المعرفةُ الكشفية، التى تقوم على الباطن لا الظاهر، وتكتسب فيها الكلماتُ دلالاتٍ مختلفةً تماما عن الدلالات الشائعة نجدها في قصيدة أخرى يقول الشاعر:

" كم بابا غلَّقت امرأة عزيز الأرض؟

فى رأى : خمسة أبواب

فى رأى آخر: سبعة!

قال التلميذ كلاما أبهم عني

فهش الشيخ لنا

قال: الأبواب لها تفسير مخصوص
ومضى!
ومضيّ الشيخ له معنى عندى
غير دلالته فى اللغة الفصحى
لم أبهم عنا أبهمناه "   (ص ٩٥)

تَظهر المعرفة الكشفية هنا مرتبطةً بإشارات تمر مرور الكرام، تماما كعدد الأبواب التى أغلقتها زليخة قبل أن تهمَّ بيوسفَ (عليه السلام) ، فنحن لم نتوقف عند حصرِها ، لأن حصرَها يبدو لنا بلا معنى، لكنه فى الرؤية الصوفية لا يمر مرور الكرام، ويتحول إلى مشكلة ، لأن الأبوابَ هُنا لها تفسير مخصوص يرتبط بقراءة القصة قراءةً صوفية، تهتم بالتلميح لا التصريح، وبالإشارة لا العبارة، وبلوغُ تلك القراءةِ لا يرتبط بقدرات العقل ، بل بدرجة الوصل . المعرفةُ هُنا تقوم على التجربة الذاتية والإدراك الذاتى الذى يصعب تحويله إلى كلمات ، يقول الشاعر:

" قال الشيخ: مَن أدخلنا فى حضرته ـ أدخلناه..
وقال الشيخ: ـ وأنا أقضى المغرب ـ
مَن ذاق عرف "   (ص ٩٦)

هكذا يصبح الاتصال بالشيخ روحيا هو الجسر الموصل للمعرفة ، وتصبح التجربة الحية هى مجال المعرفة، على نحوٍ ما تؤكده الشذرةُ المشهورة " مَن ذاق عَرَف" ، والاتصالُ بالشيخ روحيا يأتى فى إطار الشريعة ، فالإبهام برتبط بصلاة المغرب بعد وقته ، وهو دلالة على التقصير ، وتلك سِمة التصوف السنى الذى يعتمد فى المقام الأول على الشريعة، ويَستقى مبرراتِ وجوده منها.

وتَظهر هنا أهميةُ اللغةِ وطبيعتُها فى التجربة الصوفية ، فالكلمات تفقد علاقتَها بالدلالات الشائعة، وبجانب المعاجم العامة ، توجد المعاجمُ الخاصة بالكلمات المرتبطة بالتصوف، ويصل الأمر حد اللغة الخاصة.التى لا يمكن أن يفهمها إلا رجال الطريقة يقول الشاعر:

" قال لى الشيخ ـ فى محاولة للتعمية على الفضوليين:ـ

لا تخف من الأحزاب

لكن احفظ "الحزب الكبير" يحفظك

احفظ الحزب الكبير تجده أمامك

استعن بالحزب الكبير

تجد قلبك ماهرا فى المحبة

توحد بالحزب الكبير تجد نفسك على الأقل
كاتبا حداثيا فى ديوانى " (ص ٥٩) .

الشيخ هنا يستخدم الكلماتِ نفسَها، لكن بطريقة لا يستوعبها سوى أبناء الطريقة ، ويظهر حرص الشيخ على أن تتجاوز كلماتُه إدراكَ الفضوليين ، وكأننا أمام لغة سرية تحيا في قلب اللغة العلَنيــة، تماما كالفضاء الصوفي الذى يحيا فى قلب الفضاء العام .

وإذا كانت المعرفة فيما سبق ترتبط بسلوك شعائري، وترتيبات معينة ، فإن ذلك لا ينطبق على كل المعارف الصوفية، حيث توجد معارفُ صوفيةٌ شائعة لدى مجموعة معينة قطعتْ مشوارا فى مسيرة التصوف ، ويشكلون طبقة أدنى مِن طبقة الشيوخ ، ألا وهُم الدراويش :

" قلت لدرويش: ما دليل الحب؟
قال : أن ترى اسمَها ساطعا فى الظلمة
قلت ثم ماذا؟
قال: أن ترى المحيط من عطائها كمثل قطرة "
(ص ١٠٦)

الدرويش يجيب هنا بشكل فورى ، فثمة خبراتٌ معروفة ، ودروس صوفية مستفادة، لكن الإجابة الجاهزة هُنا، وإنْ

كانت لا تحتاج إلى كشف يحدث للدرويش، فإنها تحتاج إلى كشف بالنسبة للسائل، الإجابةُ هُنا لا تقدم معلومةً يمكن امتلاكها بسهولة، وعلى السائل أن يعثر عليها بمجاهداته، وتربيةِ إمكانياته بحيث يرى اسمَ المحبوبة فى الظلام ، ويرى المحيطَ في قطرة.

مما سبق تتضح صورة الذات الشاعرة فى علاقتها بالتصوف ، وأهم ما يميز تلك العلاقةَ هو ما تتركه مِن انطباع قوى بأنها ليست وليدةَ الثقافة، بل المعايشة، أى أن الشاعرَ لم يقرأ كتابا فى التصوف، أو عَرَف معلوماتٍ عن رمز مِن رموزه، ثم راح يوظفها فى نصه، كما هو شائع فى حالات كثيرة، بل يبدو الشاعر هُنا منطلِقا من خبرة واقعية، يدرِك مِن خلالها معنى الولى ومعنى المريد ، ومن ثم فهو لم يتقمصْ صورةً أكبرَ مِن حجمه الحقيقي، واختار لتمثيله صورةَ المريد لا الولى، وتلك الصورة تمنح الحضورَ الصوفى عند الشاعرشيئا من الخصوصية، كما تكشف لنا عن ماهية الذات الشاعرة بامتداد الديوان، وطبيعةِ علاقتها بفضاء التصوف، وهكذا نجد المراوحةَ بين الأفق الروحانى العميق، والأفق الواقعى بكل مشاكله وأزماته، والمجموعةُ لا تقدم لنا شطحا

صوفيا ، بقدرِ ما تقدم لنا طرحا فنيا للقضايا المعاصرة، وهو ما يَظهر بشكل واضح فى مواضعَ كثيرة، وملامحُ التصوفِ الشعبى فى الديوان تتناغم مع صورة الشاعر المهموم بالواقع، والمستغرقِ فى آلام وآمالِ الجماعة التى ينتمى إليها.

إن الحضور الصوفى يثرى الديوان جماليا ، من خلال توزيع عالم الشاعر على مجالين ، الأول يرتبط بفكرة المقدس، وهو عالم شاسع غير محدود ، والآخر يرتبط بفكرة الواقع وهو عالم شديد المحدودية ، وخانق ، والحركة بين العالمين تضفى قدرا من الدراما التى تثرى العمل فنيا ، وهو ما ينعكس على لغة الشاعر ، فهى من ناحية جامحة محلقة ، ومن ناحية أخرى تقدم صورا فوتوغرافية ، وفى ظل المراوحة بين العالمين ، المقدس والعادى ، تتجلى ذات مهزومة ، ومنكسرة ، وهشة ، تهفو إلى الحرية ، والجمال ، والقوة، وفى تلك الحالة لا يقف حضور المقدس عبر وظيفته الجمالية ، بل يرتبط أوثق ارتباط بتطلعات الذات للخروج من واقعها المتأزم، عبر آليات مختلفة ، منها التنفيس ، ومنها الدفاع، ومنها الرغبة فى تجاوز الواقع إلى حياة أفضل ، وهو مالا يتحقق إلا بالرغبة فى تجاوز هشاشة الدنيوى ، من خلال

التجاور مع عالم المقدس ، والبحث عن القوى الخفية التى يمكن أن تعيد التوازن بين قبح يتوسع بشراهة ، وجمال يتآكل بضراوة. بين أشياء مادية تهيمن على الواقع ، وطاقة سرية خلاقة تتوارى ، ليذهب معها المعنى ، وتبقى الأشياء المادية وحدها سيدة على عالم يخلو من المعنى ، ولا يليق بالإنسان بوصفه مخلوقا رمزيا لاجسدا ماديا فقط .

إن الشاعر لا يقدم لنا حالة فرار من الدنيوى إلى المقدس، ومن ثم فهو لا يطالعنا فى صورة القطب الذى ينتقل من العالم الدنيوى إلى عالم المقدس ، ويصبح عنصرا من العناصر المقدسة ، بل يطالعنا فى صورة المريد المحب للقطب، وهو لا يريد الخروج من الدنيوى ، بل تعمير الدنيوى من خلال علاقة تجاور حميم مع عالم المقدس .

---

* محمود الأزهرى ـ قبّلت وردتها ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة إبداعات ـ العدد ٢٥٧ ـ القاهرة– ٢٠٠٨ .

(٧) حكايات الجان وخطاب الخوارق
قراءة فى مجموعة العودة إلى جوبال
لسعيد رفيع

تنتمى حكاياتُ الجانِ إلى عالم الحكايات الشعبية الخرافية، وقد ذهَبَ دير لاين إلى أن الحكاياتِ الخرافيةَ " تتفق جميعها فى كونها بقايا معتقدات تصل فى تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصةُ للظهور مِن خلال تلك التأليفات التى تصور مدركاتٍ حسية.. وقد فُقِد مغزى تلك الحكايات منذ زمن بعيد، ولكننا ما نزال نحس أثَرَها، بل هى تكوِّن بنيةَ الحكاية الخرافية التى تهتم فى الوقت نفسه بالمتعة الفطرية فى تصوير الأمور الخارقة للعادة، تلك التى لا يمكننا على الإطلاق أن نعدها تصورا لا مغزى له مصدره الخيال فحسب" (١).

ويَرتبط التفسيرالدينى لتلك الحكايات بمحاولات علماء تاريخ الأديان الوصول إلى الديانة الأولى التى ربما نشأت عنها كل الأديان الأخرى وتنوعت الأراءُ بين ديانة المذهب

الروحـانى ، والفـتـشـيـة، والطوطـمـيـة ، وإنْ كـان المذهب الروحـانـى هـو الأكـثـر سـيطرةً على تلك الآراء " وهـو ذلك التصور العَقَدى الذى يؤمن بأن شيئا غريبا أشبه بالخيال يعيش فى الإنسان هو الروح، ويظل حبيسا فى الجسد أثناء اليقظة، ويَترك الجسدَ ويهيم طليقا أثناء النوم، حيث يمر بخبرة الأحلام، ويهاجر الجسد عند الموت، وإنْ كان يظل هائما بالقرب ممن كان يحبهم وقتَ حياة الجسد " (٢).

وبالإضافة للتفسير الدينى هناك التفسير النفسى كما هو الحال مع الفرويدية التى نظرت لحكاية الخوارق باعتبارها تعكس حالات نفسيةً مثل صورة الفزع من البلوغ لدى الفتيات، أو عُقدة أوديب، أو نظرية يونج فى الأنماط الأصلية التى توحد بين الشعور واللاشعور الذى لا يحتوى على صنوف الكبت فقط ، بل أيضا تلك القوة الدافعة إلى تكييف الإنسان لحياته، ووجود هذه الأنماط الأصلية بأشكالها الرمزية ، هو الذى يجعل الجميعَ يتقبلون ويفهمون هذه الحكايات بصرف النظر عن اختلافهم العمرى أو الثقافى» (٣).

ولعل أبرزَ ما يرتبط بحكايات الجان هو قدرتها على أن تَخرج بالإنسان من عالم المادة والواقع، بكل ما فيه من

معاناة، وتخاطب فيه عالمَ الروح والوجدان، بما تصوره من عوالمَ جميلةٍ، ذلك أن الإنسانَ استطاع فى هذه الحكايات أن يخلق لنفسه عالما سحريا جميلا ، بعيدا كل البعد عن عالمنا الواقعي، واستطاع فيه أن يلغى كل ما يحس به فى عالمنا من قيود زمانية ومكانية، وكل ما يشعر به من ظلم ونقص فى حياته.

وتُعَد حكايات الجان أبرزَ ما يطالعنا فى مجموعة (العودة إلى جوبال) لـ سعيد رفيع (٤). والذى تكتسب تجربتُه أهمية خاصة، لأنها مِن الأعمال النادرة التى تتفاعل مع عالم صحراء مصرَ الشرقية، خاصة عالم المقيمين على ساحل البحر، وهى منطقة عريقة لكنها ظلت مهمشة تاريخيا بحُكم طبيعتها الجغرافية، كما ظلت مهمشة فنيا، فلم تَظهرْ كعنصر مكانى مهم فى النصوص الأدبية، بخلاف الدلتا والصعيد ، وهكذا انعكست عُزلتها على الأدب، حتى أننا لا نذكر عملا إبداعيا، تفاعَلَ معها، أو اشتبك فنيا مع عالمها ، باستثناء رواية صبرى موسى فساد الأمكنة تقريبا .

وفى مجموعته لا يقدم لنا الكاتبُ عددا من القصص المتناثرة، والمتباينة من حيث الأجواء، صحيحٌ أن كل قصة لها

استقلالها الخاص، فلا تتداخل أحداثها مع قصة أخرى، لكننا نجد اتجاها واضحا للضمّ تلك المجموعة فى خيط واحد، من خلال الفضاء المكاني، وحضورِ الكائنات الغيبية، فى معظم القصص، أو العلاقة العجائبية التى تربط الأبطالَ بالبحر وكائناته .

فى تلك القراءة سوف نقوم بتناول المجموعة من خلال ثلاثة محاور، حيث نتوقف فى البداية مع ملامح المكان في المجموعة، و طبيعةِ العلاقة بين البَشر والجغرافيا، باعتبارها الخلفية التى تزيدنا إدراكا واستيعابا لعالم النصوص، وفي المحور الثانى نتوقف مع السارد وطبيعةِ دوره الفني. وفى المحور الثالث نتوقف مع حكايات الجان وحبكتها، ورسالتها أو رسائلها الرمزية.

١ـ ملامح المكان وأسطورة التكوين :

يحرص الكاتب على ظهور المكان من خلال بُعده الجغرافى، فتظهر الأماكن بأسمائها، كمَرْسَى عَلَم، والشلاتين، والقصير، وشدوان، والجفتون، وصنافر، وتيران، وجزر الفنادير التى تقع شرق الغردقة.

ويوحِّد السرد بين الشخصيات من خلال مهنة الصيد، وعلاقة الصيادين بالبحر، فيبرِز من خلال الوصف مكانَ

وجودهم، وتفاصيلَ عالمهم، مثل مرسى القوارب، والبيوت المتشابهة فى عدم انتظامها، والمبنية من أحجار الجير، وسقوفها المغطاة بألواح الصاج، والأستبوس، وعظام الأسماك المتناثرة، والشباك المهترئة الملقاة فوق الأسطح، ونجمات البحر المعلقة على البيوت، وزى الرجال المتمثل فى الجلباب الأبيض أو الأزرق ، وصولا إلى تشابههم الجسدى خاصة بَشْرتهم الخشنة ولونها الذى يتداخل فيه الأسمر مع البنى من أثر لفح الشمس.

كما يقدم لنا السردُ عددا من خبرات الصيادين المهنية ، كمهارة التعامل مع الرياح باعتبارها صاحبة الكلمة العليا، ومهارة قيادة القوارب، وتجفيف الأسماك ، وغيرها .

وتهتم المجموعة ببعض المفردات اللغوية الخاصة بالمكان ، كتلك التى ترتبط بمهنة الصيد مثل "الهورى" وهو القارب الصغير، و"الباحة " وهى المياه العميقة ، و"الروتان" وهى العصا الطويلة التى تُضرب بها صفحة المياه لإبعاد أسماك القرش عن القارب، أو المفردات التى ترتبط بدلالة معينة مثل "القوايد" وهى رؤوس الغنم أو الماعز التى تساق على سبيل الهدية، أو تلك التى ترتبط بممارسة عامة كـ "الزريبى" وهو

العُرس القائم على الغناء والرقص الجماعي الخاص بالرجال فقط، و"الرفيحي" الذي تشارك النساء فيه بالرقص.

وقد تَعَامل السرد مع تلك المفردات الخاصة تعاملا خفيفا، يحيل إلى عالم المكان دون أن يكون معوقا للتواصل، كما نرى في بعض الكتابات حيث يتحول الأمر إلى استعراضٍ للمفردات الغريبة على المتلقي، وحشدها على نحوٍ كثيف بادِّعاء الرغبة في تحقيق الخصوصية الخارجية، وهو ما يؤدي إلى عائق لُغوي مربِك أحيانا.

ولأن الكاتبَ يعتمد بشكل أساسي على حكايات الجان، فإنه يقدم لنا العالمَ الذهني للصيادين، وطبيعةَ نظرتِهم للعالم، والتي تقوم على مبدأ حيوية الطبيعة، والتداخل بين مفرداتها، فعالم البحر لاينفصل عن عالم البر، والاتصال بينهما لا يقوم على مجرد الحاجة للطعام، أو اعتماد الصيادين على خيرات البحر لتدبير معاشهم، وإنما يمتد بين أعماق البحر وأعماق الناس، وهو ما يسطع عبْر حالات الانصهار الجسدي، كما هو الحال في زواج حورية البحر بالإنسي، أو وجود كائن بحري في هيئة إنسان يعيش على البر، أو وجود علاقة حميمة تربط بين إنسان وأسماك

القرش. وتظهر تلك العلاقة بين العالمين في هيئة أسطورةٍ تفسر أصلَ المقيمين على ساحل البحر، وتأثير ذلك على عاداتهم وتقاليدهم. فالبحر ليس مجرد عنصر من عناصر الطبيعة ، بل يظهر بوصفه سلفا طوطميا، فنقرأ مثلا على لسان إحدى الشخصيات :-

" نحن عيال البحر.. نبتنا فى أعماقه مثل القناديل وأعشاب القيصار.. ثم حملتنا الأمواج وزرعتنا على السواحل والبحر «يستضيف الغريقَ ثلاثة أيام ثم يلقى بجثته إلى أهله فى اليوم الرابع.. ولقد تعلمنا من أبينا البحر أن نحتفى بالضيف ثلاثة أيام.. لا نسأله خلالها عن هويته ، وفى اليوم الرابع نترك له الخيار.. إما أن يبقى بيننا معززا مكرما أو يرحل لأهله» (ص ٢٧)

وتلك الرؤية الأسطورية تكشف عن طبيعة العلاقة بين عالم البحر وعالم البًر بوصفها أعمق بكثير من مجرد علاقة نفعية تقوم على المصلحة ، العلاقة هنا علاقة كينونة واحدة وإن تعددت مظاهرُها، وهى بالتالى تؤثر على منظومة القيم ، وهكذا يقوم السلوك فى البَر على محاكاة نموذج يأتى من سلوك البحر.

وفى موضع آخر يظهر البحر كما لو كان كائنا مقدسا ، فللبحر أسرارٌ لا يبوح بها لأحد ـ كما تقول إحدى الشخصيات ـ وأى محاولة لكشف هذه الأسرار عِنوة، تعود على صاحبها بما لا يُحمد عقباه، وهكذا تظهر النبرة التحذيرية التى تمنع الخوضَ فى بعض الأمور الخاصة بالبحر.

وهذا العالم الذهنى لمجتمع القصص هو الذى منح الساردَ حريةً فى نحت شخصيات عجائبية، كالغُرباء مجهولى الأصل. وتلك الكائنات الغيبية ، التى تقوم على معتقدات معينة تنبع من فكرة التداخل بين العوالم المختلفة ، كالاعتقاد بوجود جنيّة فى كل جزيرة، والاعتقاد فى الأعمال السفلية، والأشباحِ وغيرها مما يرتبط بسلوك خرافى مثل جلسات طرد الجن من جسد الإنس، أو وضع نجمات البحر على المساكن، أو زيارة الأولياء ، أو رش الشيح و نحر الذبائح على عتبات البيوت والغُرَف.

٣ـ السارد والمنظور :

وأول ما نلاحظه فى الطرح السردى، هو تقديم الحكايات من منظور الجماعة، فالكائنات فوق الطبيعية لا تحكى عن

نفسها، والأبطالُ الذين تعاملوا معها، لا يروون بأنفسهم ما جرى لهم، وتبدأ المجموعة بالأسطُر الآتية : "في الجلسات التسع الأولى كانت الشيخة حليمة تنفرد بسلمان فى غرفة مغلقة، ولم تكن لدينا أدنى فكرة عما يدور بداخلها؛ حيث كانت الشيخة تحظر علينا مجرد الإقتراب من بابها ..." .

السارد لا يقدم نفسَه باعتباره عليما، بل باعتباره رهينا لحجرة مغلقة ليس لديه أية فكرة عما يدور بداخلها، إنه منذ البداية لا يَعِد بشيء ، وشبحُ الحجرة المغلقة تلك سوف يواجهنا فى عدة مواضع، فالشيخ براك ـ في قصة أخرى ـ عالَجَ سلمان فى حجرة مغلقة أيضا، كما أنه غاب فى الماء على نحو غامض، وكأن مصيرَه يقينا محجوب فى حجرة مغلقة، كما أن هناك أكثر من حجرة مغلقة لم يفتحها الراوى كتلك التى اتخذ فيها الشيخ قرارَه بالهبوط إلى النجع، كما تظهر الحجرة المغلقة بالمعنى المجازى من خلال الأبطال الذين يدخلون عالمَ الجن فى حالة الغيبوبة، وعند العودة من الغيبوبة لا يتذكرون شيئا، أو الغياب عن المكان والعودة إليه بعد سنوات طوال دون تذكّر شيء من الأحداث التى جرت أثناء الغياب ، وهكذا تلعب الحجرة المغلقة دورا فى إحالتنا إلى

تداخل العوالم ، فقد لا نعلم شيئا عن عالم أيٍ منها، لكن ذلك لا يعني أنه يخلو من الأحداث التي تمت بصلة للواقع.

مِن ناحية أخرى تلعب الحجرة المغلقة دورا في حرية الراوي، فتلك الحجرات المغلقة أمام الراوي، تغلق البابَ أمام القارئ أيضا، فلا يطالب الراوى بالمزيد من التفاصيل، وتدفعنا لقبول القصة على حالتها، أو الاكتفاء بتحريك الذهن تأملا وتدبرا لِما قدم من تفاصيل، والمبدع عندما يحرك فضولنَا لمعرفة التفاصيل يجعلنا في حالة جمالية تيسرٍ وصولَ رسالته إلى أعماقنا ، فهو لا يقدم موضوعا عن عالم الجن ، ولا يكترث بالتفاصيل إلا بالقدْر الكافى لبناء عمل فنى متناغم شكلا ومضمونا.

ومنذ البداية يطالعنا الساردُ وهو يتكلم بصيغة الجماعة (لدينا، إلينا، نرحل، نعود) وهو ما يحيلنا إلى حكاية جماعية، والسارد واحدٌ مِن تلك الجماعة، راقبَ تفاصيلها الخارجيةَ معهم، ثم عاد لينسجها وفْق تلقّيه الجماعى لتلك الحكاية، ودون أن يجعل مِن نفسه طرَفا أساسيا فيها، أي أننا للوهلة الأولى أمام مخزون جماعى يتم طرحه عبْر حبكة معينة ليحقق غرضا معينا، مع التأكيد على أن كلمة مخزون

هنا لا تتعارض أبدا مع دور المخيلة، ولا تَشى حتى بكون دور السارد يقتصر على مجرد التنظيم والترتيب، فالساردُ شخصية متخيلة من إبداع الكاتب، يطرح من خلالها ما كان يمور داخله فى لحظة الكتابة، وبحُكم صفتها تلك، فإن الشخصيةَ الساردةَ هُنا قادرةٌ على تجاوز حدود المكان والزمان، والدخول فى روح وجسد مَن وما تشاء ، لطرح ما يريد الكاتب طرحَه، لكن الملاحظ فى المجموعة، هو تحجيم إمكانيات وقدرات السارد ، ووضعه فى إطار معين لا يستطيع تجاوزَه، يقتصر فقط على سرد الحكايات من الخارج، وتأكيد صفته كجامع لحكايات الصيادين، فليس هو بالعليم الذى يعرف كل شيء ، ولا هو بالمشارِك فى الأحداث الغريبة يقدم لنا ما رآه ، وإنْ ظَهر كمشارك فى مواضعَ قليلة ، لا تتجاوزَ كونه واحدا من جماعة لا تأثير لها فى مجريات الأمور، ولا دور لها إلا المتابعة من الخارج، وهو ما يظهر واضحا فى قصة (العشة الأخرى) التى يقدمها السارد صراحةً باعتبارها حصيلة قصص يرددها الصيادون، وقد سمعوها مِن شيوخهم، ومعرفتهم بها ومن ضمنهم الراوى لا تتجاوز ما قيل لهم ، وهُم يرددون حكايةَ الرجُل المتزوج بحورية

أو جنية ، دون أن يعرفوا حتى مِن أين جاء، أو كَم عمره، أو كيفية قيامه بأعماله المضنية، ناهيك عن أعماله الخارقة المتمثلة فى عبور بِركة القروش سباحة، إنهم يتناقلون حكايتَه دون أن يكون أحدهم قد رأى معشوقته، أو عثر على شاهدٍ واحد يدل عليها، ويرتبط سر الحكاية عندهم بالشيوخ، وهؤلاء أيضا يعجزون عن تقديم إجابات شافية عن تساؤلات الشباب، لكنهم ينجحون فى ترسيخ إيمانهم بالعمق الروحى للبحر، وأسراره التى لا يبوح بها لأحد، والعاشق الذى باح له البحر بسرٍ فى تلك القصة، يتجسد كتوما ومنعزلا، يقابل السؤالَ بإشارة ترفض الإجابة، أو يتظاهر بالصمَم، والسرد هنا يبدو معنيا لا بالحكاية فى حد ذاتها، بل بمتابعة الشباب لتفاصيلها، والأمر نفسُه يحدث فى قصة (صابغ أذنيه بالدم)؛ حيث يقدم الراوى قصتَه باعتبارها حكاية متداولة، بعض أجزائها متفق عليه، والبعض الآخر محل خلاف، والسارد يؤكد على أن بعض التفاصيل تتشابه على ألسنة رواتِها، وبعضها يتناقض، وكأننا مع مجرد جامع لأحاديث وروايات، لكنه يمارس فعلا نقديا خلال ذلك الجمع، فيختار لنا شخصا هو العم صالح ، الذى يقدم نفسه باعتباره مالك الحقيقة

النقية ، ليعتمد روايتَه ، لكنه يتوقف فجأة عن الحكى، ويطلب حملَه إلى بيته مع وعد بإكمال الحكاية فى الصباح، لكنهم يجدونه ميتا، وهنا يعبِّر الراوى عن سوء الحظ لعدم وجود العم صالح ليعلق على ما جرى فى تلك الليلة من وشم ثوبه وجميع أبواب النجع بالدم ، كذلك سوء حظ الحكاية التى لم يقدر لها أن تكتمل سردا.

والسارد إذ يصطفى راويا من رواة الحكاية، ويربط موته بعدم اكتمالها رغم وجود رواة آخرين فى النجع ، لا يتركنا مع يقين ذلك الشيخ بكونه مالك الحقيقة النقية، بل يدخل إلينا قدْرا من الشك من خلال وصف الشيخ فى بداية سرده للحكاية باعتباره مشاركًا فى بعض أحداثها الخارجية، حيث يتحدث الشيخ عن دخوله النجع من الشرق، ويشير بإصبعه فى اتجاه الغرب، لكنه سرعان ما يدرك التناقضَ بين إصبعه وفمه ، فيعاود الإشارةَ بنفس الإصبع ناحية الشرق .

ومن أساليب السارد المتكررة رد القول إلى آخر، وإبراز البُعد النقلى لصياغته، عبْر عدد من المقاطع المتلاحقة التى تدور حول واقعة ما، مثل اختفاء عوض الرشندى، حيث يبدأ المقاطع بصيغة معينة على نحو :

يقول سالم بن عوض الرشندى صـ ٢٩
يقول سعيد الرشندى صـ ٢٩
ويتفق إبراهيم سليمان صـ ٢٩
تقول جميعة زوجة حسين الشافعى صـ ٣٠
تقول راشدة زوجة عايد ص ٣٠

واللافت هنا أن الريس عايد صاحب المركبة المنكوبة ، يلتزم الصمت.

كما يظهر تكرار رد القول إلى غيره أكثر وضوحا عندما ترتبط صيغة قال بشخص واحد، ففى قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة) صـ ٣٩ ، تواجهنا عبارة (تقول الجدة حسينة) وفى المقطع التالى نجد عبارة (وتستطرد الجدة حسينة) وفى المقطع الذى يليه (تسترسل الجدة حسينة) وعندما يبدأ المقطع الذى يليه ببداية مختلفة يظهر تأكيد آخر (والكلام لا يزال للجدة حسينة) وفى المقطع التالى يبدأ بعبارة (تتحدث الجدة حسينة) وقبل نهايته نجد جملة (وتؤكد الجدة حسينة) أى أن الراوى يذكرنا فى صفحتين فقط بالجدة حسينة ست مرات ليؤكد أنها مصدر المعلومات، وبالطبع كان من الممكن صياغة كلام الجدة من خلال إشارة واحدة فقط لها باعتبارها

صاحبة الكلام ، وهو الأقرب فنيا، فلماذا كان ذلك التكرار الكثيف ؟

قد نرى فى التكرار هُنا محاولة للهرب من طول كلام الجدة بقطع استرساله، وقد نرى تأكيدا على التنصل من الكلام بردِّه إلى الجَدة، ما يعنينا هو تلك المسافة التى يحرص الراوى على أن تَفصله عن أحداث قصصه، والتى تقدمه لابوصفه مبدعا لحكايات عن الجن، بل بوصفه جامعا لحكايات الصيادين الخرافية، ويمكن أن ننظر لتلك المسافة كوسيلة فنية ملازمة لحكايات الجن الموروثة ، واستخدامها هنا يربطنا بتلك الحكايات ، وهو يبدو مثلنا لا يعرف الكثير، لكنه يتواصل مع تلك الحكايات باهتمام ،وكأنه ذلك الشخص الذى يشير فى السطر الأخير من القصة الأولى إلى المكان باعتباره مستودع أسرار لم تُفَض، وغاية بحد ذاته . ويدعونا للتواصل معه بكائناته وثقافته.

٣- حكايات الجان، والخطاب الرمزي :

يمثل حضور الجان أبرزَ ما يطالعنا فى المجموعة، وهو حضورٌ جوهرى بمعنى أن حبكة القصة تقوم بشكل أساسى على حدث يرتبط بكائن غيبى، كما أن طريقة السرد تجعلنا

نضع القصصَ فى إطار حكايات الجان، وهى حكايات منتشرة فى الثقافات الإنسانية المختلفة، ولا يوجد فرْق فنى تقريبا سوى أن قصص المجموعة تنتمى لمبدع معروف، وترتبط بأسلوبه الذى يختلف قليلا عن أسلوب الراوى فى حكايات الجان، والتى تنتمى إلى عالم الثقافة الشعبية الذى يغيب فيه اسم المبدع عن الحكاية.

وإذا كانت حكايات الجان ترتبط شعبيا بثقافة قديمة أو موروثة ، فإن انتشارَها الواسع يكشف عن حاجة إنسانية عميقة ، تتجدد معها الحكايات لا عن طريق النقل والتداول بل عن طريق الإضافة أيضا ، وفى المجموعة تَظهر حكايات "الدبر قط" كحكاية مُستحدثة ، فوجود هذا الكائن الغيبى لا يتعدى زمنيا مدة الأربعين عاما ، وطريقة سرد الحكاية تكشف لنا السرُّ الذى يمكن أن يؤدى إلى ظهور تلك الحكايات، وهو التعبير الرمزى عن قضايا تهم الإنسان ، وتؤثر فى حياته.

ولعل أبرزَ قدرات الرمز هى قدرته على التكثيف ، فشىء رمزى بسيط يمكن أن يكتنز بدلالات هائلة ، وفى المجموعة تظهر القوة الهائلة لأشياءَ بسيطةٍ للغاية، مثل نظرة العين،

كما فى حالة (الدبر قط) فمجرد رؤيته تصنع لعنة ، وفى اليوم نفسه أو خلال سبعة أيام على أقصى تقدير، تقع مصيبة لشخص واحد فقط من الذين أبصروه، وعليهم عند رؤيته الانعزال فى المنازل على أمل تأجيل المصيبة أو استبدالها بأخرى أقل فداحة، والاحتماء بساحة الشيخ أبو الحسن الشاذلى لمدة سبعة أيام، يتم نحر الذبائح فيها على أمل طرد اللعنة التى تحققت من خلال النظرة.

وفى قصة أخرى تظهر قوة الوشم، الذى يتركه شبح القتيل فوق أبواب الدور، الأمرُ الذى يصيب أصحابَها بالذعر، وتدفعهم الرغبة فى القضاء على الوشم الرمزى إلى حرق الأبواب واستبدالها بأخرى، لكن الوشم سرعان ما يظهر مرة أخرى ، ليثبت أن قوتَه الرمزية أقوى مِن جهود محوها.

وفى قصة ثالثة تظهر قوة "البعوة" فى المصافحة ، فما إنْ تُصافِح الضحيةَ حتى تهيمن عليها، وتنقلها إلى العالم الآخر، بينما يبقى جسد الضحية فى مكانه لكن فى حالة غيبوبة، فالوجود المادى للشىء لا معنى له، فالعِبرة بالسر اللطيف الذى يندغم معه، كما يرتبط القضاء على البعوة بلمسة خفيفة من أحد الشبان تحولّ الجنيِّةَ إلى كُرَة من اللهب.

وإذا نظرنا إلى كثافة الحضور الغيبى فى المجموعة ، فإنها تبدو لنا مسرفةً فى الخيال ، وبعيدةً عن الواقع ، لكن النظرة الفاحصة تكشف عن ارتباط تلك الكائنات بالواقع ، فهى تجسد عبْر ردائها الرمزى أمورا واقعية ، أو تلبى رغبةً لدى الشخصيات في تجاوز عقبات الواقع ، كما تتمثل في الأحداث التى تتجاوز إمكانياتِها . وحبكة القصص تربط بين عالم الجان ، والأحداث غير المعتادة فى الحياة اليومية، وهى تعتمد غالبا على حدث كبير، مثل الموت قتلا أو غرقا، أو عَرَضا عبْر حادث ، أو يتمثل الحدث فى حالة مَرَضية غريبة يعجز الأطباءُ عن علاجها، وهكذا يرتبط فضاء الحكايات بحالات العجز الإنسانى أو المعاناة التى لا يجد سبيلا لدفعها، وكأن حكايات الجان بأحداثها الخارقة وسيلةٌ من وسائل التغلب على تلك الأحداث الخارقة التى تحدث فى الواقع قياسا بالأحداث اليومية المعتادة .

والساردُ يقوم أحيانا من خلال الوصف أو التعليق بتمرير إشارات خاطفة تربط بين الخيال الجامح والواقع المعاش ، وتكشف عن رسائلَ رمزيةٍ ، تربط الخيالى بالواقعى، لتظهر قيمة اجتماعية ، أو نفسية ، أو جمالية.

ولو نظرنا إلى التعامل الوصفى لكائن غيبى كـ "الدبر قط" نجد إشارةً خاطفة تمضى مرور الكرام، تكشف عن رسالة رمزية ذائبة فى الحكاية فنقرأ فى الوصف : " يظهر فجأة فوق تل الجير الذى يحد النجع من جهة الغرب، يرونه واقفا على رِجليه الخلفيتين، يحرك أذنيه الطويلتين يمنة ويسرة، ويتلفت بعينيه البراقتين فى جميع الاتجاهات ، يتطلع إلى الناس والبيوت، مثل حاكم يتفقد رعاياه" (ص ١٧)

الوصف هنا ينتهى بتشبيه يجمع بين الكائن الغريب والسلطة، كما تتمثل فى الحاكم، وفى أحداث القصة نقف على بعض الظواهر التى تدين الجماعةَ مثل انتشار الجبن والخسة كما تقول إحدى الشخصيات، ومع نهاية القصة نجد الساردَ يعلق على حال الجماعة قائلا " ظلوا يمارسون حياتهم دون تغيير، التغيير الوحيد الذى طرأ عليهم هو طريقتهم فى السير، إذ دفعهم الخوف من رؤية (الدبر قط) إلى تنكيس رؤوسهم وهم يسيرون "

وهكذا يكشف وصف السارد وتعليقه عن وجود رسالة رمزية ذائبة فى الحكاية تدين الجماعة، وكأنها تترجم عبارة " مِن أعمالكم سلُط عليكم" فى صورة فنية تقوم على التجسيد والخيال.

ولو نظرنا إلى معظم حكايات الجان نجد السياقَ يقدم لنا ارتباطا بين العالم الغيبى ، والقضايا النفسية أو الاجتماعية المختلفة، ففى أكثر من قصة يرتبط العالم الغيبى بصدمة الموت غرقا، ويلعب دورا فى امتصاص تلك الصدمة ، فالغرَق ليس مصيرا مظلما، ولا يجسد انفصالا نهائيا بين الغريق وأهله، وهكذا تظهر الجنيّة "مزيونة " جنيّة جزيرة الجيفتون، أجمل جنيّات البحر على الإطلاق، والتى تُسخّر فى خدمتها النوارسُ لتبلغها بالمراكب البعيدة، وتستخدم أسماك الحريد فى استدراج تلك المراكب ، وعندما تدخل المراكب منطقةَ نفوذ مزيونة، تلقى الجنيّة بضفائرها، وتجذب المركب ، وتحطمها فوق الصخور ، وتختار أجملَ الصيادين وتطبق عليه بخصلة من ضفائرها ، وتجذبه إلى القاع، وهى تخطف الشبان لتتزوجهم، وفى عالمها يعيشون حياة هنيئة، ثم تعيدهم لأهلهم بعد عشرين عاما.

وهكذا تظهر أُمُّ أحد الغرقى رافضةً نصْبَ سرادق لتلقى العزاء فى ابنها، لأنها لا تعتبره ميتا ، وتمارس حياتَها باعتبار ابنها على سفر، وسوف يعود بعد عشرين عاما، وربما لأن الرسالة الرمزية هنا ترتبط بالتوهيم ، نجد الساردَ

يقدمها فى قصتين فى الأولى يأتى الغريق فعلا بعد عشرين عاما ، لكن دون أن يذكر شيئا عن سنوات غيابه ، بما يفتح المجالَ لوجود سبب آخر لغيابه ، وفى قصة أخرى لا يرجع الشاب الغريق ، بينما تتغير أحوال الأب بشكل سلبى وهو يتابع عودته يوميا، وهُنا يصبح موقف السارد نقديا من حكايات الجان عندما تتعلق بمنح الوهم كوسيلة للتغلب على تجربة نفسية قاسية.

ويمكن أن تعكس الحكاية قضيةً اجتماعية كما هو الحال فى حكاية "البعوة" ، وهى زوجة الجان الشرير الذى يسكن الأرضَ السابعة، وانتقاما منها لأنها عصت أمرَه ذات ليلة، يقوم بتسخيرها لتجلب له أجمل العذارى كى يعاشرهن على فراشها وعلى مرأى منها، دون أن تعترض حتى لا يحولها إلى كُتلة من النار .

هكذا تَخرج البعوة من شقوق الأرض على هيئة دخان ، ثم تتجلى فى هيئة إنسية ترتدى المسفعَ والنقاب كدأب حريم العربان، وتطرق على باب بيت تعرف أن بداخله فتاةً بمفردها، وبمجرد أن تُصافِح الفتاة، تسقط الفتاة فى غيبوبة، ولا يتبقى فوق الأرض سوى جسدٍ كاذب ، أمّا جسدها

الحقيقى فيكون فى سابع أرض مع البعو ، وعندما تفيق البنت من غيبوتها لا تتذكر شيئا عن لقاء البعو.

ولو نظرنا إلى ضحايا "البعوة" هنا من خلال إشارة خاطفة يقدمها النص نجدهم عبارة عن فتيات جميلات يمكثن بمفردهن ، وعلى هذا تكون الرسالة الرمزية هنا ، هى تجسيد خطورة بقاء الجميلات بمفردهن، فالبعوة هى الخطر الخفى الذى لا نعلم مِن أين ولا كيف يأتى ليغرِّر بالفتيات ، خاصة فى مجتمع العربان الذى تلعب فكرة الشرف دورا أساسيا فى ثقافته.

وفى القصص تظهر كثافة العلاقة بين المرأة وعالم الجان ، فحضور الجنيّات، والحوريات (الإناث)هو الغالب قياسا ب (الذكور) وإذا كانت تلك الجنيّات تمتلك سلطةً هائلة على البشر، فإنها أيضا مقهورةٌ مِن ذكور الجن ، كما هو الحال فى "البعوة" زوجة "البعو" التى تظهر بوصفها نصف جنيّة ، كالمرأة فى عالم البَشر التى يُنظر إليها كنصف إنسان، وزوجُها يفوقها من حيث القوة، ويعاملها بأكبر قدر من القسوة يمكن أن يعامله زوج لزوجه فى عالمنا البَشري.

وتظهر فى الرواية خبرة النساء بعالم الجن، بشكل عام ، كما تظهر تلك الشخصيات المتخصصة فى صراع الجن، مثل

الشيخة فاطمة العبادية، والتى تتعامل مع الجان الطيبين، أما الأشرار، فقد تعاهدت معهم على ألا تفضح سرهم مقابل ألا يتعرض أحدهم لمنطقة نفوذها، والشيخة حليمة ، المخولة بالتعامل مع الجان والشياطين من سكان العوالم الأرضية.

ومع ارتباط الضحايا بالنساء في قصة " البعوة"، يظهر القضاء عليها مشروطا بشاب يرتدى زى امرأة، وهكذا تعكس حكايات الجان وضعَ المرأة فى الواقع.

وقد ترتبط الحكاية بقيمة اقتصادية ، فالشيح الذى يُستخدَم بكثافة لمنع الجان الشرير من دخول البيوت ، يصبح تجارة رائجة، ويباع بضعف الثمن، وهكذا تظهرحكايات الجان كوسيلة اقتصادية مربحة.

وقد ترتبط الحكاية بقيمة جمالية ، كما فى قصة (وهو أيضا يحب عروس البحر) التى تكرِّس رسالتَها الرمزية للتواصل الحميم بين الكائنات، باعتباره يؤدى إلى تواصل حميم بين البشر ، وتقوم القصة على اصطدام سمكة عروس البحر بقارب يؤدى إلى إصابتها بجرح كبير، فيفكر الصياد فى سحبها وتقطيعها، وعندما يشعر بنبضها يعالجها، ويعود فى قاربه وهى ترافقه فى الماء وهو يلعب معها، وتواصلُه

الحميم معها يزيده تواصلا مع زوجته، حتى أنه يشعر بحُب زوجته أكثرَ مِن ذى قبْل، زوجته التى قدَّمَها السرد وصفا باعتبارها بدينة، وبأنف مفلطح، ولا يطيق زوجها النظرَ إلى شَعرها الأكرت. وهكذا تقوم الحكاية بوظيفة جمالية خيالية، وفى الوقت نفسِه ترتبط بوظيفة واقعية تحوِّل القبحَ إلى جَمال.

المراجع :

١ـ جى سى كوبر ـ حكايات الخوارق : مجاز للحياة الداخلية للإنسان ـ ترجمة وتعليق / كمال الدين حسين ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة – ٢٠٠٥ – ص ١٥ .

٢ـ السابق ص ٢٠ .

٣ـ السابق ص ٢٣ .

٤ـ سعيد رفيع ـ العودة إلي جويال ـ مجموعة قصصية ـ نفرو للنشر والتوزيع ـ القاهرة – ٢٠٠٦ .

(٨) الرعوية وجنّة أركاديا
قراءة فى ديوان (موسيقا للبراح)
لبهاء الدين رمضان

تشير الرعويةُ اليومَ إلى " أى أدب يعالِج تعقيدات الحياة البشرية فى إطار من البساطة . وكل ما هو مطلوب أن تتعاون الذاكرة مع الخيال للكشف عن ماضٍ غير بعيد يتسم بالبراءة النسبية ويبدو أكثر إمتاعا من حاضر قاسٍ ، يخيم عليه النمو التقانى أو ظل التقدم فى السن" (١).

إنّ كل تعريف للرعوية يروم الجمْعَ والمنع مآله الخسران ، ذلك أن "هذا الجنس الشعرى ، قبل أن يكون كذلك يوجد منثورا ومنسربا كبذور اللقاح أو الرذاذ فى آداب الأمم القديمة ويستكِنُّ كاللؤلؤ الناصع فى كتابات الأشوريين ، والبابليين ، والمصريين القدماء ، والكنعانيين والكتاب المقدس، لكنه سيظهر كجنس شعرى بين القسمات على يد الشاعر اليونانى الإسكندرى (تيوكريت ٣١٠ ق م - ٢٥٠ق م) (٢).

ويؤكد محمد بوديك على أن ذلك الجنس المخفى فى ظل الأجناس الشعرية الكبرى كالملحمة والدراما والكوميديا ، لم يَلقَ عناية ولا تتبعا ، والتقاطا ومن ثم تسْنيناً وتنظيرا فى مدونة إلنقد العربى لا القديم ولا الحديث ، ولا فى تاريخ الأدب العربى بعامة (٣).

وفى إطار رحلته الصعبة والطويلة لتتبع مفهوم وخصائص الشعر الرعوى ، يمكن أن نستخلص مجموعة من النقاط الجوهرية، والتى تتمثل فى الحفاوة بالطبيعة الفاتنة ، والحنين إلى العهد الذهبى أو " أركاديا "و " اليوتوبيا " بما هى جزيرة خيالية لا تتسع إلا للمجتمع المثالى ، القادر على تحرير نفسه من إرغامات الواقع ، والتهافتِ على الماديات والشهوات المقيتة ، وكذلك مدحِ الخلوة والعزلة والبداوة ، والموسيقى العذبة الصافية ، والحب الرعوى التلقائى ، والبساطة ، والشعر ، والسعادة ، والمقارنة الضمنية بالواقع اليومى المبتذل والمنحط ، والمتهافت على الماديات الزائلة ، بما يعنى اتكاءَها على الحلم والرفرفة فيما هى تَرْثى واقعَ الحال ، إنها تجسد الهروبَ من المحدودية إلى الرحابة، والاحتماء الرحيم بالغد الحالم أو الماضى المأسوف عليه ، والبساطة

الوديعة والبراءة المطلقة ، وبعبارة أوجز هي مديح الماضي الذهبي المتخيل أو النوستالجيا المبرحة ، وفي هذا يرى شيلر أنها صورة عاطفية لاستعادة الحلقة المفقودة بين الطبيعة وبين روح الإنسان" (٤).

إن حضورَ الرعويةِ في الشعر العربي القديم لا يحتاج إلى تدليل وإنْ احتاجَ إلى فحص وتحليل ، غير أن الحضورَ الرعوي - كما يؤكد الباحث - يتغلغل في الشعر العربي الحديث منذ الشعر المهجري وتظهر الرعوية عند كبار الشعراء بدايةً مِن جبران وميخائيل نعيمة ، وإليا أبو ماضي، والشابي ومحمود حسن إسماعيل، وصولا إلى بدر شاكر السياب ومحمود درويش وغيرهم. وهو أمرٌ يجدر تتبعه خاصة في ظل التطورات الحداثية ، وما شهده الشعر العربي من متغيرات، للوقوف على سر تغلغل الرعوية وطبيعته وتجلياته عند الشعراء المعاصرين.

وهُنا سوف نتوقف مع الرعوية من خلال مجموعة (موسيقا للبراح) للشاعر بهاء الدين رمضان ، والتي يستوقفنا فيها قسمُها الأول الذي يحتوي على تسعة نصوص تأتي في إطارٍ واحد تحت عنوان "مِن المكاشفات" ، وفي هذا القِسم يظهر

التركيز على البعد الرعوى فى النصوص، فالنصوص تتحرك لتشكل عملا واحدا أطلقتُ عليه (رعوية المكاشفات) وتذكرتُ الشعرَ الرعوى باعتباره جنسا أدبيا مستقلا لاحقته الممارسةُ النقدية الغربية على نحوٍ كبير من العناية ، فيما تجاهله النقد العربى، رغم أصالة ورسوخ الرعوية فى حياة الشعر العربى منذ العصر الجاهلى، ورأيت أن النص يمكن أن يكون مدخلا لرصد الرعوية فى شعرنا العربى المعاصر على وجه الخصوص ، لبيان مظاهرها وتجلياتها ، وتحليل معطياتها إلى آخر ما يمكن أن يقودنا إليه الرصدُ والمقارنة والتحليل

ومن ثم سوف نقوم هنا بقراءة (رعوية المكاشفات) للوقوف على ملامحها وسماتها وطريقة بنائها ومرجعياتها ورؤيتها للعالم، وذلك فى إطار رؤية منهجية متكاملة بقدر المستطاع ، تعتمد على أولوية النص والإصغاء له، ووحدة الشكل والمضمون ، وتداخل العناصر وامتزاجها وغيرها من المبادئ المنهجية التى نراها مناسبة للتعامل مع النص الشعرى بمرونة تناسب حيويتَه، ومرواغاتِه وتشابكاته المختلفة.

٢ـ الإطار الرعوي للمكاشفات:

يَظهر الإطار الرعوى بشكل إيحائى من خلال عنوان

الديوان(٥)، فارتباطُ الموسيقى بالبراح يذكّرنا بصورة الراعى الذي يعزف في الخلاء ، وقد انفردَ بنفسه وحيدا وسط أجواء تعمُّها الطمأنينة ، كما يحمل في طياته دعوةً للجفاوة بالبراح عبْر الموسيقى وهو ما يذكّرنا بأسطورة الإله الإغريقى (بان) الذى "طارد الحورية (سيرنكس) حتى وجدها انقلبت إلى قصبة استقى منها رعوياته الأولى (٦).

وهذا الإله بالمناسبة يرجع لجذور مصرية قديمة ، فقد عُرِف في مصرَ قبل أن يُعرف في اليونان بقرون طويلة على ما يذهب «هيرودوت».

حيث يقول: " إن المصريين مِن أهل ميندسيه ، يعتبرون "بان" (رام الميندسى) إلهَ الرعاة والمراعى، مِن بين آلهتهم الثمانية السابقين للآلهة الاثنى عشر. ويصوره المصورون بوجه وقوائم التيس، وأهل ميندسيه يجلون الماعز وبالأخص الذكور منها، كما يجلون راعيها ويخصونه بأعلى مراتب الشرف بين الرعاة الذين يتفانون في درجات التشريف، وإذا مات أحدهم حزن الناس لفقدانه ، واقاموا له مأتما عظيما في كل أنحاء المنطقة، والمصريون يطلقون ميندسى على الماعز والإله "بان" معا ."(٧).

ومِن هذا الحضور الإيحائى للإطار الرعوى ننتقل مع النص الأول من الديوان ، إلى الحضور المباشر والصريح ، فالنص يحمل عنوان (الراعى) والكلمة تواجهنا وحيدةً وكأنها تريد الحسمَ فى الإحالة إلى نمط الراعى ، إذ كان مِن الممكن أن يضع الشاعرُ عنوانا مركّبا ، بحيث نرى كلمةَ الراعى فى جُملة ، إلا أنه آثرَ أن تأتى الكلمة بمفردها ودون مزاحمة من كلمات أخرى ، وفى هذا حفاوةٌ بها دون غيرها من الكلمات ، ورغبةٌ فى تركيز النظر عليها، ولا تتوقف الإشارة الصريحة عند هذا الحد بل نراها تتكرر أيضا فى النص الرابع، الذى يظهر الفضاء الرعوى والذى يأتى تحت (عنوان الولادة) والذى نرى فيه اللغةَ وهى تتوحد بالروح ، وكأن اللغةَ هى الرحِم الذى يتخلق الكائن عبْرَه ، ومن خلاله يتحقق وجودُه ، يقول الشاعر:

سافر بين ألوان المراعي
تصطفيك الأغنيات

هنا نرى الحركةَ من المكان الواقعى باتجاه المراعى من خلال فعل (السفر) كما نرى الأغنياتِ وقد اتخذت هالةً مقدسة ، فهى تَصطفي وتختار، والكائن هنا هو الكائن

المصطفى ، إنه ليس فردا عاديا ، كما أن علاقتَه بالأغنيات ليست علاقة مجانية ، إنها تحتاج إلى نوع من المجاهَدة بالمعنى الصوفى للكلمة ، وتلك المجاهَدة لا تتحقق إلا فى الفضاء الرعوى بألوانه المختلفة .

٣- المكان الذهبى / جنة أركاديا :

لا يَكتسب الفضاء الرعوى قيمةً عادية ، بل يُعَد رمزا للطمأنينة والتأمل والحياة البسيطة ،المتناغمة ، وقد ارتبط الشعر العربى بأسطورة وادى عبْقَر ، كما ارتبط الشعر الرعوى كجنس أدبى فى النقد الغربى بأسطورة (أركاديا) وهى منطقة جبلية فى اليونان القديمة ، تمثل طبيعة رعوية حيث تعيش الآلهة والبَشر فى سلام ووئام ، وقد أقام فيها إله الطبيعة وحامى الرعاة panا ، واتخذها مكانا لطقوسه .

ومن ثم فقد عُدت أرضُ أركاديا جنّةَ الشعرِ باعتبارها مكانا يقع بين كمال الماضى ، ونقصان الحاضر ، مكان صيرورة لا مكان وجود ، حيث تكون قدرات الفرد فى فنون الحياة والحب والشعر موضع استغوار وفحص(٨) .

وهى كمكان ذهبى ترتبط أيضا بزمان إنسانى ذهبى ترجع أغواره إلى الوجود فى الجنة قبل النزول إلى الأرض،

وهذا العصر الذهبى نراه حاضرا فى الثقافات القديمة رغم تنوعها، ولهذا تعتبر أرض أركاديا "فى تجدد أبدى لأن الحنين إليها متجذرٌ فى واحدة من أعمق الغرائز البشرية ، ولأنها مألوفة لجميع الشعوب والأزمان، فإنها ستلبس لبوسا مختلفة باختلاف الزمان والمكان (٩).

فالإنسان بوصفه نمطا والإنسان بوصفه فردا يشعران أنهما فيما مضى من الزمان قد أقبلا إلى العالم يجرران ذيولا من غمائم المجد : ظلال السجن قد أطبقت ذات مرة فى جنة عدن ، وهى تطبق مرة أخرى فى مسيرة كل امرئ من براءة نعيم الطفولة نحو بلوغ النضج . والواقع أن تاريخ الجنس البشرى يُستعاد فى تاريخ الفرد ، وشباب الجنس البشرى يجد ما يوازيه من شباب كل إنسان (١٠).

سآوى إلى جبل يمنح الغارقين العراء

هكذا يَظهر الفضاء الرعوى فى مكاشفات بهاء الدين رمضان منذ السطر الأول فى الديوان كمكان ذهبى . وكذلك يأخذنا السطر نفسه إلى زمن بعيد ، وهو زمن نوح عليه السلام ، وهذا الزمن ليس مقصودا بذاته ، لكنه يوقظه فينا باعتباره نموذجا يتكرر ، ويعيد إلى أذهاننا صورةَ المجتمع

البَشرى وقد بلغ طورا من الفساد يستحق معه عقوبة الطوفان المدمر، والشاعرُ هُنا يتطابق مع القصة القرآنية ، عبْر صيغة (سآوى إلى جبل) وكلمة (الغارقين) لكنه ينحرف عنها ، فمَن يتحدث هنا هو ابن نوح الملعون ، وهو ما يذكّرنا بصنيع أمل دنقل ، فى قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لكن الشاعر هنا يستخدم القصةَ على نحوٍ إشارى خاطف.

إن استدعاءَ طوفانِ نوح هنا استدعاءٌ لواقع مرفوض جاء الطوفان للقضاء عليه تماما ، كما أن النص يبدأ من لحظة التقرير بالفرار من ذلك الواقع ، ولا يقدم لنا شيئا عن تفاصيله ، أو حياة المتكلم قبل قرار اللواذ بالجبل ، فنحن لا نعرف مبرراتِ القرار أو ظروفه أو ملابساته ، لقد أراد الشاعر أن يبدأ من الحدث العلّامة ، من نهاية مرحلة إلى بداية مرحلة أخرى هى المرحلة الرعوية لكنه سيعود إلى المرحلة السابقة فى نصوص الرعوية فهو لا يتحرك وفْقَ تسلسلٍ منطقى رتيب ، بل يبدأ من نقطة معينة ، تجعل من الجبل نقطة البداية ليعود إلى ما قبلها ، وفى ذلك حفاوةٌ فنية بالفضاء الذهبى، أرادت له أن يكون فى صدارة المشهد، واتخذتْ من أكثر عناصره قوةً وشموخا وهو الجبل رمزا له ،

وهنا نلتقي بسِمَة أساسية وهي الاختزال والاعتماد على الإيحاء، لقد اكتفى الشاعر بكلمة واحدة معولًا على موروثها الثقافي الذي يُلقي بظلاله على ذهن المتلقي فورَ سماعِها.

والنص يقدم لنا صورة الجبل من خلال فعليْن وحيدين، هُما المنح والبوح ، فهو في البداية (يمنح الغارقين العراء) وفي النهاية (يمنح العارفين الصفاء) ونلاحظ هنا الجناسَ في الجُملتين ، والتحولَ من الغارقين إلى العارفين ، فالفضاءُ الرعوي يقوم بوظيفة مزدوجة هي انتشال الإنسان من الغرق، وتحويله إلى عارفٍ ، وهي أقصى درجات الاقتراب من المقدس ، وهي وظيفةٌ عامة يؤديها لكل إنسان كما تَكشف صيغةُ الجمْع هُنا ، وبالإضافة إلى منحته العامة ، هناك منحة خاصة ترتبط بالمتكلم وهي البوح ، وهنا نرى ظلا لوادي عبْقة، وتلتبس ممارسة الرعي بممارسة الشعر ، ويتحول الفضاء الرعوي إلى فضاء رمزي:

يغني
فيحترق العشب
عند الصباح
يمد عصاه
تثور المراعي

غبارا من الذكريات
ويبدأ عطر الحقول
بطعم الظهيرة
أو مطر من جوى
هكذا ظل مثقلا بالقطيع
تنام المسافات بين يديه
يهش بها غنما
يختفى فى النبوءة
مزدحما باصطياد الحروف
ففيها مآرب أخرى
(الديوان ص ٨ ، ٩)

نلاحظ هُنا ارتباطَ المراعى بالذكريات حيث الزمن الماضى، وارتباطَ الذكريات بالعطر ، وامتزاجَ الغنم بالنبوءة / المستقبل ، وعلاقةَ الصيد بالحروف، ومن ثم نرى الراعى فى حالة غناء ، وهذا الغناء يرتبط بخُطى امرأةٍ مثالية لها حضورُها المقدس ، فلا يرغب فيها إلا ملائكة ، وهى قداسة ترتبط بقداسة القرآن الكريم الذى يتناص معه الشاعر هنا فى موضعيْن ، يرتبط الأول بطوفان نوح عليه السلام ،

ويرتبط الآخر بعصا موسى عليه السلام ، وسوف نعود لتلك النقطة لاحقا.

هذا هو النص الأول في الديوان ، يغيب فيه الواقع ، ويظهر الفضاء الرعوى كمكان ذهبي تتعدد وظائفُه ، فهو ملاذ من الطوفان ، وسبيل للمعرفة ، وشبكة لصيد الحروف .

٣ـ التمرد على الواقع :

فى النص الثانى نجد الفضاءَ الرعوى كمفهوم يتطور، وصورته تكتمل ، وهو ما سنراه ممتدا في باقى النصوص الرعوية، وهنا يعود الشاعر إلى الحياة الواقعية ، وبالقدْر الذى يساهم فى كشف بهاء الفضاء الرعوى ، حيث يبدأ برمز من رموز المدينة وهو المقاهى ، ويقدم معادلا للفضاء الرعوى وهو الشعر.

المقاهى
تفر إلى الشعر
تسكنها رغبة الساهرين
فتملأ أحزانها بالطيور
تشرد فى الجالسين
رياح الطفولة

والأرض خمر
وطاولة من دثار
يكوكبها سرب نمل .
(الديوان ص ١٠)

إن فرارَ الشاعرِ إلى الجبل في النص الأول ، يتكرر هُنا في صيغة أخرى ، فالمقاهى أيضا تفِر إلى الشعر الذى يتحول إلى فضاء عامر بالطيور ، كما أن غُبارَ الذكريات الثائر في النص الأول يتكرر هنا من خلال رياح الطفولة على النحو الذى تلمع فيه فكرة العصر الذهبى ، كما نتقدم باتجاه إضافة مهمّة تتمثل في تحول الأرض إلى خمر ، وهى حالة فردوسية تذكّرنا بأنهار الجنة .

نصوصُ المكاشفاتِ إذن ليست إلا حلقاتٍ متصلةً عبْر صيغ عديدة بعضها ظاهر كتكرار فعل الحركة من الواقع إلى المثال الذى يتوحد فيه الشعر بالفضاء الرعوى ، أو تناولا لنقطة تم تجاوزها في نص سابق .

لقد رأينا أن الفضاءَ الرعوى فى النص الأول يلعب دورا مزدوجا ، الأول عام ، والآخر خاصَ يرتبط بالشعر، غير أن تلك الخصوصيةَ ظهرت من خلال علاقة الشعر بالشاعر، وفى

هذا النص تظهر من خلال علاقة الشعر بالمتلقي، فالضمير الذى تحولّ من صيغة الجمْع فى كلمة (الغارقين) و(العارفين) إلى صيغة المفرد (الراعى) يظهر هنا فى صيغة الجمع ، فالمقاهى وهى رمز حضرى عام ، تفِر إلى الفضاء الرعوى عبْر وسيلة وحيدة وهى الشعر ، أى أن الشعر يتحول إلى فضاء رعوى يقوم بالوظيفة نفسها فهو ينقذ من الغرق، ويقود إلى المعرفة ، ويمنح الصفاء.

وإذا كان الشاعر قد قفز على مبررات قراره بالتوجه إلى الفضاء الرعوى ، فإنه يعود هنا إلى عالم الغارقين مختزلا إياه فى إشارات خاطفة تشير إلى ما يستحق لعنة الطوفان مثل (الزعامة، الجنس، الإيدز، القتل الوحشى فى صربيا ، الانتخابات المزورة) وكما هو واضح من خلال تلك الإشارات فإن النقمةً لا ترتبط بحالة فردية ، أو حتى وطنيةٍ فقط بل بحالة حضارية عامة .

يرشف نار الحضارة

والشاى دون كلام

والصمت هنا يعيدنا إلى حالة ما قبل النص الأول ، أو لحظة التفكير فى جبل البوح إنْ جاز التعبير ، وكما كان

الغناء فى النص الأول يظهر الغناء هنا أيضا.

سيهبط بين الدمى
ربما
أو يغنى بأغنية عن سلام جديد
هذا هو السلام الذى تنشده البشرية

وهكذا تتواشج الصلاتُ والعلاقات بين النص الأول والثانى وكأننا أمام نص واحد تم تقسيمُه إلى نصوص مستقلة، فالنص الثانى يقدم لنا المبرراتِ التى جعلت المتكلمَ يتوجه نحو الجبل ، ويقدم إشاراتٍ واقعيةً للطوفان الذى شعرنا به فى النص الأول، وكان يمكن أن يبدأ الديوان بهذا النص ، لكن الشاعر فضَّل أن يبدأ بالنقطة المركزية فى رؤيته، والتى تقوم على توحد الشاعر بالراعى، والنص بالمرعى .

٤ـ بناء الرعوية :

إنَّ ما يثيره الشاعر فى نصٍ من خلال إشارات ، يعود إليه فى نص آخر بشيء من التركيز ، مع ربطه جوهريا برؤيته للمكان الرعوى ، وقد رأينا مثلا كيف يتخذ من الجنس والإيدز إشارتيْن على نار الحضارة المعاصرة ، وهكذا نراه فى النص السادس الذى يأتى تحت عنوان (الخروج) يعود

إلى الجنس والإيدز دون ذكْرهما، بل يتناول المرجعيةَ التى أسفرت عن استفحال أمرهما ، وهى التعلق بالجسد فى بُعده الطينى البحت ، وغياب الجانب الروحى وفق ما يراه ، ويظهر فعل الفرار مرة أخرى متخذا صيغةَ الخلاص لا من المحيط الذى يقيم فيه الجسد ، بل من الجسد نفسه ، وهكذا نرى البراح الروحى المنشودَ كرد فعل على السجن الطينى المهيمن على الحضارة ، وهو ما لا يمكن أن يحدث إلا عبْر وسيلتين لا ثالث لهما ، هُما الخلاص عبْر الموت، والسفر بين ألوان المراعى المختلفة ، حيث التوحد بالفضاء الرعوى ، فضاء العارفين حيث أقرب نقطة التقاء بالمقدس .

لتبدأ هذا الخلاص بعيدا
وحيدا تموت
وتخلع حزن الكلام
ويبدأ صمت البقاء
لك الآن متسع الياسمين
وحزن البلاد
(الديوان ص ٢١)
فلا تبرح العارفين

سيأتي الرجال
وتأتي النساء
وتأتي البلاد
من الطين تخرج
تهرب من غربة الجسد/
الشرنقة (ص ٢٢)
ونبقى مقيمين في الجسد الطين
مغتربين عن الرب
والروح تهفو (ص ٢٢)
ثقيلة أنباء هذا المساء
لأنا مقيمون في الجسد (ص ٢٣)

هكذا يتحول حضور الجسد في هذا النص حضورا مركزيا ، ومتناغما مع دلالة التدمير التي يرمز إليها الإيدز في النص السابق، ومن خلال هذا التركيز يقدم لنا الشاعر تصورَه للجسد، والذي يرُد نارَ الحضارة إلى الجسد الطيني الذي يظهر كفضاء غريب ، تسكنه الروح بينما لا تكف عن الحُلم بالقرب من المقدس . إننا نجد هنا إشاراتٍ أخرى علينا البحث عن تعميقها في نصوص أُخرى ، فالعارفون هنا

تحولوا إلى مكان ، لكننا قد لا ننتبه لذلك وقد نفهم جُملة (لا تبـرح العـارفين) ، بمعنى لا تبـرح الجلوسَ مع العـارفين ، وتذكّرنا صيغةُ (لا تبرح) هنا بقصة موسى والخضر كما وردت في القرآن الكريم خاصة مع ارتباط الفعل المنفي بكلمة العارفين التي يمثل العبدُ الصالح ذروتَها ، وهناك نصٌ يعتمد على تحول الجسد إلى فضاء رعوى وهو نص (الغزالة) الذى يقول في بدايته (جسدى براح للغزالة) مع ملاحظة ارتباط الجسد بالنور،الساطع فالغزالة اسمٌ أطلقه العرب على الشمس ، وهذا النور الساطع هو محور النص السابع مكاشفة الدهشة.

نور بمجرى بحره الموروود
جاء وقال لى :
من أنت، من أنا ؟؟
كانت الشمس ،
النجوم جميعها
فرأيتها
والنور في مجرى بحارى
كان في كل الحوادث

شاهد

فتطلعت عيني..،

فلم أر غير ضوئه

قال لى :

أنظر بعين فؤادك الخاوى

فنربط قلبك الملتاع

فى حضرة القرب المقدس

(الديوان ص ٢٤، ٢٥)

يأخذنا هذا النص إلي اللحظة الحاسمة فى حياة الراعى، لحظة الانتقال من البراحِ المكشوف إلى المكاشفة ، حيث يلتقى الطينى بالنورانى، فتتحقق الدهشة بالمعنى الصوفى للكلمة ، وهى سطوةٌ تصدم عقلَ المحب مِن هيبة محبوبه ،.

يقوم النص هُنا علي التناص مع الحديث الشريف الذى يتحدث عن بداية الوحى حيث السؤال المباغت وغير المتوقع (اقرأ) والذى يتحول هنا إلى (مَن أنت) كما يتناص أيضا مع الموروث الصوفى فتظهر هنا الصيغة الشهيرة للمواقف والمخاطبات (قال لى) والهامش الذى يشرح الدهشةَ كمصطلح صوفى، كى ينبِّه المتلقى إلى طبيعة اللغة ، فهى وإنْ

كانت بسيطة إلا أن الكلماتِ تعبِّر عن مفاهيمَ معقدةٍ ، تحتاج إلى شرح أو على الأقل تنبيه. وهذا يأخذنا إلى الحديث عن مرجعية رعوية المكاشفات ، لكننا نشير إلى ملحوظة مهمة ، فهذا النص هنا يشكل ذروةَ التجربة الرعوية ، وكان يمكن أن تنتهى به رعوية المكاشفات ، لقد تجلى الكائن النوارانى المنشود ، وبلغ الراعى المكانَ الذهبى المأمول وهو حضرة القرب المقدس ، إلا أن النص الذى يليه يعود إلى الواقع ، إلى البلاد، والإنسان العربى والحُلم القديم ، كما يعود للقصيدة بعد اكتشاف طبيعة الشعر ، أو تلقّى رسالته .

يعرف الشعر أرضا براحا
فيسكن عند المساء
رموزا
إلى الشمس
يتسع البخر
خارطة للشواطئ
عصفورة للغموض الجميل
دماء تفجر سر النهار
....

فهل يدعى العربى
امتداد الصهيل
وحلما قديما
وصوتا يهز بلادا كثيرة
(الديوان ص ٣٠)

والعودةُ من ذروة القرب المقدس إلى الواقع مرة أخرة ، تكشف عن وعي بالفضاء الرعوى يرتبط بكونه محطة انطلاق لا غاية ، وهو ما سوف يتضح أيضا من خلال النظر إلى مرجعية الرعوية .

٥- مرجعية الرعوية :

تقوم الرعوية عند بهاء الدين رمضان على مرجعيةٍ إسلامية تظهر من خلال الشكل والمضمون، فهى مِن حيث البناء تستلهم البناءَ القرآنى، فتقوم على مجموعة من النصوص المنفصلة ، والمتصلة فى الوقت نفسِه، حيث يمكن تلقّى كل نص على حِدة ، كما يمكن تلقّى النصوص فى إطار سيرة الراعى ككُل، وتبدو متأثرةً بالقرآن الكريم من حيث طبيعة النزول، فكما نَزَل القرآن متفرقا، هاهى المكاشفات تأتى متفرقة، وما طالعناه ليس سوى جزءٍ منها، فعنوان

الرعوية هو (من المكاشفات) وليس (المكاشفات) كما يظهر بشكل واضح التناصُ مع القرآن الكريم فى مواضعَ عدة ، وكذلك الحديث الشريف ، والمرجعية الصوفية أيضا، ويجد الشاعرُ نموذجَه فى شخصية موسى عليه السلام كما يظهر من كثرة التناص مع قصته كما وردت فى القرآن الكريم ، والشاعر يهتم فقط بموقفيْن اثنين هُما موقف حوار العصا ، وموقف التجلى للجبل ، والموقف الأول يعتمد على قوله تعالى " قال هى عصاى أتوكأُ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآربُ أخرى " (١١)، وقد أشرنا إلى التناص معها فى النص الأول ، كما يعتمد على قوله تعالى "واضمم يدكَ إلى جناحك تخرج بيضاءَ من غير سُوء أيةً أخرى" (١٢).

يقول الشاعر

أخرج ضلوعك

تنثنى قوسا

فصد

تصطاد قلبا

أبيضا

من غير سوء

آية أخرى
جسدى براح للهوى
(ص ١٥)

أما الموقف الآخر وهو موقف التجلى كما جاء فى قوله تعالى : «فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا» (١٢).

ويجدر الذكْر أن تلك السورةَ تناولت قصة الخلق ووجود وهبوط آدم عليه السلام من الجنة بشيء من التفصيل عبْر الآيات من ١١إلى ٢٥ .

ويقول الشاعر مستلهما الموقف نفسَه فى اللحظة الحاسمة فى حياة ذلك المصطفى وهى لحظة لقاء الكائن النورانى فى حضرة القرب المقدس:

. فتعطلت لغتى
وكلى هيبة
ثم استمال ..
وقال لى :
من يستطيع الخوض فى نورى
لا يستطيع العودة

النوم
الحياة
حتى صعقت
ولفني نور
على نور
مدي

إنَّ التركيزَ على شخصية موسى عليه السلام وإنْ لَعَب دورا جماليا من خلا ل التناص مع سيرته كما جاءت فى القرآن الكريم بشكل مباشر ، واستلهام أسلوب بنائها خاصة فيما يتعلق بورود الموقف الواحد فى أكثر من سورة ، إلا أنه يتجاوز التأثيرَ فى الشكل إلى التأثير فى الرؤية ويقدم نموذجا يقوم الفضاء الرعوى فيه على مرجعية إسلامية تقوم على إدانة الواقع وفكرة الخلاص بالرجوع إلى الرب، كما تظهر الجذور البعيدة لا فى أركاديا كما تقول الأسطورة الإغريقية بل فى الجنة بالمفهوم الإسلامى حيث الفضاء الرعوى المثالى بالمعنى الشامل ، أمّا الفضاء الرعوى الأرضى فهو مرادف للعزلة والخلوة والمجاهدة الداخلية ، والبحث عن الصفاء والتعبير عن رفض العالم ، وهو لا يقوم باعتباره

مرحلة نهائية بل باعتباره مرحلة تأهيل للمغنى الشاعر صاحبِ الرسالة التى تهدف لإدانة مساوئ الواقع المحيط والحضارة الإنسانية المعاصرة بشكل عام ، وتجسد الحلم بعالم أجمل ، وهُنا تتحدد وظيفة الشعر باعتباره المعادل الموضوعى للفضاء الرعوى .

خاتمة :

لقد قُمنا برصد الرعوية فى نصوص بهاء الدين رمضان، التى تحمل عنوان (من المكاشفات) ووقفنا عند الإطار الرعوى من خلال عدد من المحطات المتمثلة فى عنوان الديوان، وتصدير الهوية الرعوية فى النص الأول ، كما يظهر فى إحالات مباشرة وغير مباشرة لذلك الإطار ، وبذلك تتحقق فيه أهم سمة من سمات الشعر الرعوى

كما قُمنا برصد الحركة باتجاه الفضاء الرعوى كنقْلَة تتخذ عدة أشكال مثل اللواذ والفرار والسفر وغيرها ، بما يعنى نظرتها للفضاء الرعوى كمكان ذهبى ، أو جنة أرضية .

ووقفنا على ما تمثله الحركةُ باتجاه الفضاء الرعوى من رفض للواقع ، عبْر مستويات عدة تشمل الحياةَ الشخصية

والحياةَ الجماعية للفرد متمثلة فى العالم العربى ، وتمتد للواقع الإنسانى برمته .

ونظرنا فى مرجعية الرعوية ، وتَبيَّن أنها لا تنهض على أسطورة أركاديا كما هو الحال فى رعويات الشعر الغربى بل تقوم على الموروث الدينى كما جاء فى القرآن الكريم ، وتتخذ مِن شخصية موسى عليه السلام نموذجا فتحيل إليه فى أكثر من موضع ، ومن ثم تأثرت بالبناء القرآنى خاصة فى مجال سرد الأحداث ، فلم تتقدم بشكل تتابعى ، بل كانت تلك المراوحة الزمنية بين النصوص، واللحظات ، وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار النص الثانى أسبقَ من حيث الأحداث ، كما يمكن النظر إلى النص السابع باعتباره ذروة التجربة الرعوية ، حيث اللقاء بين الرعى والكائن النورانى ، وقد ساهم أسلوبُ البناء فى التأكيد على أن الفضاء الرعوى فى رؤية الشاعر ليس مستقرا نهائيا بل هو أقرب إلى أن يكون محطة لتكوين البصيرة والعودة إلى العالم الواقعى بتلك البصيرة المنقذة .

ولا يتوقف التأثر عند هذا الحد بل امتد إلى اللغة البسيطة، والإيقاع الرشيق ، والصور والتركيبات الواضحة ،

حتى وهى تقترب من حالة صوفية تتطلب قدْرا من المغامرة اللغوية ، والجنوح فى طبيعة بناء الجُملة.

ولا شك أن البحثَ لم يستنفد بعدُ غايتَه ونتمنى أن نواصل مسيرته عبْر نصوص أخرى لشعراءَ معاصرين ، حتى نرسم صورةً مقبولة لحضور الشعر الرعوى وطبيعته فى تجربة الشاعر المعاصر تمهيدا لفحص هذا الحضور فى ضوء التطورات العصرية والمتغيراتِ الشعرية الجديدة.

المراجع

١- الرعوية - بيتر ف . ماريينلي - ترجمة د . عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدى - المجلد الرابع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط١ - ١٩٩٣- ص ٣٧٩ .

٢- الشعر الرعوى - المفهوم والخصائص - محمد بو دويك ت مجلة نزوى - العدد ٦٢ - أبريل ٢٠١٠ .

٣- المصدر السابق.

٤ - المصدر السابق.

٥- موسيقا للبراح - بهاء الدين رمضان - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ ، وقد أشرنا إلى أرقام الصفحات فى المتن .

٦- الرعوية ، مصدر سابق ص ٤٣٦ .

٧- تاريخ هيرودت - ترجمة عبد الإله الملاح - المجمع الثقافي - أبوظبى- الطبعة الأولى- ٢٠٠١ - ص ١٥٤، ١٥٥، ومنديس بلدة ذكرها ياقوت الحموى فى معجم البلدان بأنها من قرى الصعيد ، ويعتبرها البعض ما يعرف اليوم بـ أشمون طناح - نفس المصدر ص٧٠٤ .

٨- الرعوية، مصدر سابق ص٤٢١، ٤٢٢ .

٩- الرعوية، مصدر سابق ص٤٣٧ .

١٠- الرعوية، مصدر سابق ص(٤٠١) .

١١- سورة طه - الآية١٨ .

١٢- سورة طه - الآية ٢٢ من نفس السورة .

١٣- سورة الأعراف - الآية ١٤٣ .

(٩) الحكاية الشعبية والنموذج الأسطورى المقدس
قراءة فى قصة (يوميات فى حياة شخص عابر)
د.أحمد حسين الدقر

كيف تتداخل القصةُ مع الحكاية الشعبية، وكيف تأوى القصة فى طياتها بشكل خفى نموذجا أسطوريا مقدسا؟

قبل أن نجيبَ على هذا السؤال من خلال نموذج قصصي، يجدر بنا أن نتلمس الفروقَ بين الحكاية الشعبية، والأسطورة.

الأسطورةُ حكايةٌ مقدسة، ومن هنا تتميز عن الحكايات الأخرى من حيث طبيعة شخصياتها، فهُم ينتمون إلى عالم الآلهة، ومن ثم تتسم أفعالهم ببُعد خارق يتجاوز إمكانياتنا الإنسانية، ولا ينفصل مكان وزمان الأسطورة عن ذلك الطابع المقدس، فالزمن على سبيل المثال لا يظهر فى شكلٍ خطى يمتد من الماضى، إلى الحاضر، فالمستقبل، الزمن فى الأسطورة مقدس، لا فرق فيه بين البداية والنهاية، أو الماضى والمستقبل، فما حدث فى الزمن الأسطورى يحدث الآن، ويحدث غدا .

أمّا الحكاية الشعبية فلا تتسم بالقداسة، وأبطالها بَشريون، والأحداث تأتى وفْق التسلسل المعتاد للزمن، لكنها ترتبط بالأسطورة من حيث قدرتها على الاحتفاظ بعناصرَ أسطوريةٍ فَقدت إطارَها الدينى، فالأسطورة بوصفها حكاية مقدسة ترتبط " بنظام دينى معين ، وتتشابك مع معتقدات ذلك النظام وطقوسه المؤسسة، وهى تَفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار النظامُ الذى تنتمى إليه، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمى إلى نوع آخر من الأنواع الأدبية الشبيهة بالأسطورة، مثل الحكاية الخرافية، والقصة البطولية، وقد تنحل بعض عناصرها فى الحكاية الشعبية» (١).

هكذا يبرز السردُ فى الأساطير كعنصر جوهرى فى بنائها، خاصة تلك الأساطير التى تتناول حكاياتِ الآلهة القديمة، بما فيها من صراعات، وحروب، ومواقفَ درامية معقدة، تأتى فى هيئة قصصية تكشف عن امتلاك مبدع الأساطير لمهارات سردية عالية، تمتزج بلغة شعرية لتصنع شكلا جماليا، ما زال يثير دهشتَنا حتى الآن، حتى بات هذا الشكل نموذجا فنيا يسعى عددٌ كبير من المبدعين للاستفادة منه فى بناء عوالمهم السردية، على النحو الذى يساهم فى رفع قيمتها فنيا.

وهكذا ارتبطت الأساطير بأهم الأعمال القصصية في تاريخ الإنسانية، كما هو الحال في الملاحم، مثل الإلياذة والأوديسة، وقد ظهرت تلك العلاقة في زمن مبكر، واستمرت حتى الآن ، وما زالت الأعمال القصصية التى تتداخل مع الأسطورة تحظى باهتمامتنا لِما تحققه من إشباع جمالي، بأجوائها المثيرة، أو العجائبية ، وقدرتها على تحريك المخيلة وإثارة الانفعالات.

لا أريد هُنا الإسهابَ في تفاصيل تلك العلاقة التاريخية بين الأساطير والحكايات، سواءٌ أكانت حكاية شعبية، أم رواية أم قصة قصيرة، وما يعنينى هنا هو تلك الكيفية التى يحوِّل بها القاصُ مادتَه الخام، بعد أن يصطادها من الواقع ليحولها إلى حالة فنية تتداخل فيها أجواء الحكاية الشعبية، وتأوى في نسيجها نموذجا أسطوريا ، كان في الأصل مقدسا، ثم فَقَد تلك القداسةَ مع انهيار المنظومة الدينية التي كان ينتمى إليها ، ومع ذلك لم يفقد ذلك النموذجُ وجودَه نهائيا، بل راح يتسرب بصورة ما إلى الحكاية الدنيوية، ومنها النص القصصى المعاصر.

وسوف نعتمد هنا على قصة " يوميات شخص عابر" للقاص أحمد حسين الدقر، كنموذج تطبيقى ، ولم يكن هناك

ثمة مبرر لاختيارها تحديدا، سوى أننا حالَ قراءةِ القصة اقتحمتنا تلك الأسئلةُ الخاصة بتداخل الحكاية الشعبية، مع الرواسب الأسطورية عند المبدع المعاصر. ورأينا فى القصة نموذجا لمهارة المبدع فى التقاط مشهد قصير، وتحويله إلى عمل فنى ثرى ، تتغير فيه صورة الشخص العادى ليصبح شبيها بالشخصيات الأسطورية، أو بطلا شعبيا مكسواً بهالة أسطورية.

وأحمد الدقر فى تقديرى مِن أهم الأصوات السردية التى ظهرت فى جنوب مصر، وإنْ كانت حياته القصيرة لم تُمَكنه مِن ترك عدد من الكتب يدعمنا فى هذا الرأي، فكل ما تركه بين أيدينا مجموعة قصصية وحيدة بعنوان "الحياة للحياة "، ويَعرفُ المقربون منه أنه أنجَز رواية، وعددا من القصص القصيرة الأخرى، لكنهم لم يتمكنوا من الحصول عليها لعدم اهتمام أهله بالأمر، وهو ما يشير إلى الوضع المأساوى لمكانة المبدع الجنوبى خاصة، والمبدع العربى عامة، ويشعر الجنوبى بهذا الوضع بدرجة أكبر لأن علاقتَه بالكتابة ترتبط بنوع من الرهبنة، فهو يقصر حياتَه على الإبداع فى ظل ظروف غاية فى الصعوبة، ومنها عدم حفاوة المحيطين به، لأنهم ينظرون

إليه بوصفه رجلا يلعب، أو يعبث ، ويعتقدون أن الكتابةَ تدمر حياته ولا ترفعها ، ويزيد مِن حدة الأمر بُعدُ المبدعِ عن العاصمة، الأمرُ الذى يحرمه من وجود مجتمع ثقافى بديل يخفف من حدة الضغط عليه، ويشعر فيه بذاته، فالعاصمة تمثل البقعةَ المضيئة، فى ظل المركزية المتوحشة، وفيها يتجمع الأدباءُ من كل مكان، وبخلاف هذا المجتمع الثقافى، تتركز المنابر الإعلامية والنقدية فى العاصمة، صحيح أن الوضعَ تغير قليلا مع انتشار وسائل الاتصال الحديثة ، لكن مبدعنا رحل دون أن يعرف الجلوسَ على الكمبيوتر، ولو حَدثَ ربما كنا تمكنا من الحصول على إبداعاته التى لم تُبصِر النور، وعلى أية حال لسنا بصدد الحديث، عن معاناة المبدع، بل التأكيد على ما ذهبنا إليه من كون أحمد حسين الدقر فى تقديرنا مِن أهم الأصوات السردية التى ظهرت فى جنوبَ مصر، رغم أننا نعتمد فى حُكمنا على مجموعته القصصية الأولى، وكلنا يعرف الفرقَ بين الكتاب الأول، والكتاب الثانى والثالث إلى آخره، فالإبداع يتطور، والمبدع ينضج، وقد كان سلوك أحمد الدقر مؤشرا قويا لتوقع إنجازه لأعمال إبداعية أعظمَ وأعمق من مجموعته الأولى ، فقد كان من الأدباء

النادرين من حيث محبته للقراءة، وشغفه بتثقيف نفسه باستمرار، وانشغاله الدائم بالكتابة، وغير ذلك مما يكشف عن كاتب جادٍ ومختلف عن معظم المنتسبين لعالم الكتابة فى الجنوب.

ولأن القصةَ قد لا تكون مُتاحة أمام القارئ، فقد آثرتُ أن أقدمها هنا، ظنا منى أن وجودَها سوف يجعلها فى متناول القارئ، ويحقق بالتالى فائدةً أكبرَ لتلك القراءة:

أولا :يوميات في حياة شخص عابر:

مرسومٌ على بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة من دخان، بينهما يركض نهارٌ مسافر، نحو الجنوب مسافر، وتحت الرسم مكتوب : أمانة يا بدر ناقص، يا سن ضاحك، فوق رأس الجبل تاج، تهدى حبيبى قُبلة، دفقة من موسيقى القلب، وإنْ كنت بالديار جاهلا، يكون دليلك : مرسوم على بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة من دخان، بينهما يركض نهار مسافر، نحو الجنوب مسافر، وتحت الرسم مكتوب: أمانة...

يا بدر ناقص، ياسن ضاحك، فوق رأس الجبل، مكتوب على جبينك يوم تموت، ولا تسقط كما أسقطَ الخريفُ ورقَ

التوت. تدوسك المحاة ـ ممحاة الزمن ـ يا أقصرنا عمرا، أما يكفيك أنك الأجمل.

الراوى : صلى على النبى

السامع : اللهم صلى عليك يا نبى

الراوى : شفت القمر عندما ارتجف، بهت لونه، ومات، جاءت الشمس كفنته في ابيضاض الكون، ثم سقط على آلافٍ من أعواد القصب المُتضامة في استدفاء، قامت صعيدية حشوها الشهد، رشيقة ممتلئة في آن.. ولينة، تمهلت الشمس في مهدها، سمعتها تنادى الدنيا أن تصحو، ثم ارتجَّ عليها، وانخرست، راحت تراقب أختَها الأرض، وقد ديست بالآلاف من أقدام الجنود، بأحذيتهم المصقولة السوداء، ذات الثقل، وكلهم يمتشق خيزرانة مُصمتة، غليظةً جافة في آنٍ وقاسية، ورَتْل من سيارات عالية يقذف بهم في لا انتهاء. والآلة، رأيت الآلة الضخمة بلا قلب، وقد جاءت في حمايتهم، تربض هناك وتزوم، نمر تلسعه سياط من لهيب الجوع، تراوده اهتزازة القصب، فيتحفّز عاقدا ما بين حاجبيه، عازما قطع شوط قنصه مهما كان الثمن.

والشمس ذات الخرس ، التي تمهلت، انعكس سناها على أمواه حفّ بها شاطئان، تتموج دفقات لكل الحيوات، وسياج

من الحلفاء والعاقول يحيطهما، يحده الزلط، بين خطين من حديد قد تباين حجماهما، يسير أحدهما بجوار الماء كظله، والآخر الصغير ثعبان، يتلوى في بطن الحقول يبتعد تارة، وتارة يقترب، يعلو فوق الترع، يمتطيها، عابرا إياها، أو يسير بجوارها، يهبط في مجرّ إسمنتي، حتى يلجَ فتقا بين جدارين من حديد مصبوب ، تعبره القطارات بطانا، ويعيدها خماصا.

والشمس ذات الخرس، أصابها إحساس بالغثيان، حين أمسك صاحب النجوم، خصرَ سيجارته ونادى على الجنود أنْ انتباه، أتاها صوته قبيحا، كالتجشؤ، وحين تربع الضحى، صنع الآلافُ من الجنود حلقة، التفت وتمكنت حول أعواد القصب العزلاء، والآلة هناك في عمق المشهد، تلعق في حرقة اللذة حباتِ العرق المنعقدة على سكّينتها الأمامية، فيصرخ باطنها كالمجذوب.

صوت: لكن أين الفتى؟

السامع: مَن هو الفتى؟

كورس: زين الشباب، نصل الحق في بطن العتام، يسير فلا تسير بجواره الحوائط، تتحسر النساء حين يمر بهن، العقيمات منهن والأمهات، والعذارى يتلمظن توقا إليه ،

تتشـرح وجـوههن حين يرينه، والفـتـيـان يطرقـون خـجـلا من فتوته.

صوت: أين (.........) ؟

السامع: مَن هو (.........) ؟

كورس : ندى الفجر في ذُرا القصب، لمسةٌ من حياة ملؤها الطزاجة والبراءة، رقرقة أحلام الفلاحين فى وادينا.

صوت : أين هو ؟

السامع : ومَن يكون ؟

كـورس: جـذع بلوط عـتـيق هـو ، صـوته مـوج النيل فى اندفـاعـه، قـيـثـارة تنيـر ظلامَ قـريتنا بنداء الآذان، تتـثـاءب أسمـاعُنا على صـوت ترتيلاتـه كل صبـاح، حين تتـأود أعطاف وادينا الخصيب، يرقص القصب فرحا بصوته.

الراوى: مرّ مِن هُنا
كحُبٍّ العذراء سرّاً
كشهوة مكبوتة لمراهق
كتناجى الأحبة فى غسق القُرى.

صوت : رآه رجالٌ ساهرون فى الحقل للرّي.

الراوى: لم يكن أيٌّ مِنا ليصدّق، أنه يحمل عصاه، متوجها

لمحاربة كل هذا الجيش، حملقوا جميعا فى وجوم أبله ، ثم وضع كلهم فأسَه تحت رأسه، واحتضن زوجته، ونام.

صوت : لَمَحَه شيخ البلد.

الراوى: وهو يفتل شاربه ، يسقيه هواء الفجر، حين كانت زوجة شيخ الخفر تتزين أمام المرآة، تكمل جريانَ المساحيق على وجهها، ساعتَها أقسَم أنه قد جُن، إذا كان ذاهبا إلى هناك وحده .

صوت : شافه شيخ الخفر.

الراوى: وهو يَزِنُ بيده ثدى بلهاء، يعطف عليها أهل قريتنا، مقابل أن تساعد نساءَهم فى تنظيف البيوت والحظائر، شافه يتحرك شامخا كالطود، تلاحقه أنوار الأعمدة فيناورها، تطيل ظله تارة، وتارة يهرب منها، فيصير نقطة، رآه شبحا مُتحققا من عزم لم يعتدْ لرؤيته، فلم يفهمه.

صوت : تعرَّفَ عليه العمدة

الراوي: وهو يخب ـ العمدة ـ فى عباءته الصوفية يتهادى كالبطة، قبل أن يعترض طريقه المعتاد، يعرقل سيره، يجبر العمدة تَقدُّمُه غيرُ المبالى أن يقف، يتوقف، فيشتعل الدم فى عروقه، ولم ينْسَه أبدا.

صوت: رآه ناظر المدرسة.

الراوى: وهو يخترق جموعَ التلاميذ، وهو يراجع أسماء المدرسين. بالدفتر رآه، وهو يراقب تحيةَ العلم، فى الصباح رآه، تعلق بصدره خوفا عليه أَسَرَّ لنفسه أنه لن يرجع أبدا، وتمنى أن لو كان معه.

صوت : ورأته حلقة صغيرة من الطلبة

الراوى : وهُم يراجعون دروسَهم فى نور باهت تحت جميزة عتيقة، نادوا عليه، حذّروه سوءَ العاقبة، ولمّا لم يجدوا منه إصغاء، مط كل منهم شفتيه دونما اهتمام، غير أنهم ، بعد أن اختفى.. سرتْ فى قلوبهم رعدةٌ من خزي، وأسرّوا النجوى ندما على أنهم لم يكونوا معه.

صوت : وهى أيضا رأته.

الراوى: مِن فوق سطح دارها، حين كانت تنشر الملابس، دقت صدرها خوفا عليه، فتساقط قلبها قطَعا صغيرة، صغيرة، حركتها تيارات الهواء لقاحات ترنو التأبير.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

وهو خارجٌ لصلاة الفجر، شاف فيه رفيقا مات يوما على شاطئ القناة، فقرأ آيةَ الكرسى، ونوى أن يتحدث عنه فى صلاة الجمعة.

كورس : رأته أجيالٌ أخرى فى هسهسات الرباب، بيد شاعرٍ نصف أعمى، يحكي عن رجال دفنتهم أقدام الزمن، رأته الصبايا فى أغنيات الفرح، فى حكايات العجائز حول نيران الشتاء، تمنوْا جميعا أن لو عاشوا كما عاش، وماتوا كما مات.

الراوى: ورآه القصب يدافع عنه بلسانه، وإشارات يديه، رأى صاحب النجوم يمط شفتيه ويزوم ، رآه يعاود الكرّة، تلوَ الكَرّة وهُم يحيطون به كالسوار، لم يرَ بعدها غيرَ عِصيهم تنهال فى تدافع وتهاوٍ.

رأته القضبان الخرساء، فى السيارة المقفلة ، يلعق جراحَ معركة غير متكافئة، رأت فى عينه سطوعَ وهجِ العزيمة، والإصرار على مواصلة تحديه.

السامع : مسكينة شمس الشموس، لم ترَ غير الخزى يغلف دروبَ قريتنا، والناس يبتلعهم بحر السكون، يحملقون في اللاشىء، بأبدانٍ مقشعرة دائما.

الراوى : صلى علَى النبى

السامع: اللهم صلى عليك يا نبي

الراوى : كَسَرت الشمسُ عيونَ العساكر، فتحركت الآلة للمرة الألف، وحش كاسر يبتلع أعوادَ القصب المُستسلمة،

دون أن يلوكها أو يلفظها، والأرض ، الأرض مفروشة بالآلاف من جثث تنزف عصيرا مُسكّرا، وصاحب النجوم يفح ضحكة صفراءَ، ثم يلتف ذات اليمين وذات اليسـار، كأنه ينتظر ما لا يجيئ.

مومياوات بعيون مكسورة رأت العساكر، تستنفد كمية من الهواء النقى، كبيرة، وتحولها إلى أسن، وواحدهم كما خيزرانته ساكنا ينزّ منه العرق، فتتكون الأرض الترابية، حول الجثث، أشباحا مِلحية لاذعة، لا تلبث أن تتهدم.

السامع : وأهداب الشمس الطويلات المُنسدلات ، أخَجَلا وحياء أخفت عين الشمس، أم حزنا على ما حدث؟ وصنعت لون الغروب أحمر، انعكاس ما سال على الأرض، مزيج الدم والسكر، وصرخة انطلقت من عربة مقفلة حين واجهت الطلقات، سحقتها، ذرّتها نسائم الهواء رمادا فى عيون مومياوات مكسورة.

الراوى : جاء القمر سَنا ضاحكا، فرّق غزْله على أسطحِ البيوت وأزقة القرية الخالية، فسقطت من الجدران أشباحٌ غامضة تستلقى على تراب السكك.

كورس: كان الناس ، كل الناس يتحولون، يتخلقون كائناتٍ أخرى، لها شكل واحد، فارق العسكر الأرض، وجاء الناس

يوارون الجثةَ ترابها، فأبت، وأنار القمرُ غابةً من الخراف، تكنس بقايا موقعة دامية، تجوس خطامها، تأكل بقايا آثار عجلات عربة مقفلة، هربت مخلفة وراءها غابة من الخراف.

السامع : مرسومٌ على بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة من دخان، بينهما يركض نهارٌ مسافر، نحو الجنوب مسافر، وتحت الرسم مكتوب : أمانة يا بدر ناقص، يا سنّ ضاحك، فوق رأس الجبل تاج، تهدى حبيبى قُبلة، دفقة من موسيقى القلب، وإنْ كنت بالديار جاهلا، يكون دليلك : مرسوم على بيت الحبيب، عجلات قطار، ونافورة.....

ثانيا: القراءة:

١ـ مفتاح السرد:

يشير عنوان القصة إلى سرد تفاصيلَ لها زمنُها المقدَّر بيومٍ واحد، وبالفعل تدور أحداث القصة بين شروق الشمس وغروبها، لكنها لا تقدم لنا تفاصيل يومٍ فى حياة البطل، بل تقدم المشهدْين الأخيرين فى حياته فقط، مشهد سيْره لمواجهة الجنود، ومشهد سقوطه صريعا، ويتم تناولهما باختزال شديد، أى أن القصةَ لا تقدم لنا يوما فى حياة، بل يوم الموت، مع استرجاعٍ قصير للوراء، يتناول البطل فى أيام سابقة

على نحو مختزل جدا، وكذلك قفزة إلى الأمام تشير إلى ذكراه فى حياة أجيال لاحقة، أى أننا لسنا أمام يوم نكرة من أيام شخص نكرة وعابر، بل أمام يوم البطل الذى تحقق فيه مغزى وجوده، إنه اليوم الخالد لا فى حياته فقط بل فى حياة الجماعة أيضا، ومن هنا هيمن الفعل الماضى ليؤكد على قِدَم الحكاية وخلودها، كما تعددت الشخوص وتنوعت فئاتها لتؤكد ذلك البُعد الجمعى لمغزى يوم البطل المقيم فى الوجدان، كما دخلت عناصر الطبيعة متمثلةً فى الشمس والقمر لرفع الحكاية إلى زمن كونى يسبغ على البطل طابعا كونيا، وهكذا حوَّل السردُ كلمةَ شخص فى العنوان بما تعنيه من تنكير إلى بطل، وكلمةَ عابر إلى خالد تتنقل خطواته عبْر الأجيال .

تُرى لماذا آثر العنوان أن يقدِّم لنا شخصاً عابراً على عكس ما راح المتنُ يحتشد له ويسعى إليه ليقدِّم لنا بطلاً خالداً له هالتُه الأسطورية ؟

هل فى الأمر تأكيدٌ على سِحر الفن وقدرته على تحويل الشخص إلى بطلٍ والعابر إلى خالد ؟ هل هو تأكيد على إمكانية ذلك بالنسبة لكل شخص ؟ ما هو الفعل الذى يصير العابرُ بمقتضاه خالداً ؟ وكيف تم نَسْجُ الحكاية ؟

تدور القصة حول فعل المواجهة غير المتكافئة بين فرد ومجموعة أمنية مدجّجة بالعدّة والعتاد، جاءت لإتلاف زراعات القصب. والمواجهةُ خاسرة وفْق حسابات المنطق، وتنتهى فعلا بالموت، ولا تقدِّم لنا القصة أيَّة أفعال بطولية سوى الخروج للمواجهة ، كما لا تقدِّم لنا تفاصيلَ تَكشف سبب قدوم آلاف الجنود لإتلاف القصب، ولا ظروفَ قرارالبطل بالمواجهة، كما لا تقدم تفاصيلَ تكشف كيفية حدوث المواجهة ، ولا أية حوارات تنتهى بها ، بل مجرد ضربات تنهال فقط ، لقد تمّ توجيه مقص السرد لبتر تفاصيل كثيرة قد يُدْرَك بعضُها من خلال مخيلة القارئ، لكن أغلبها يبقى مجهولاً، وكأنه ليس مهمّاً ، فالمهم هو خطوات البطل نحو المصير، مشهدُ الجسد المغامر بحياته وهو فى طريقه إلى الموت المحقَّق ، هذا هو الفعل الفاتن الذى يريد الكاتب حفظَه فى منحوتةٍ سردية ، وفيه تسطع الرسالة والمغزى ، إنه مديح الخُطى المُقدِمة على المواجهة تعبيراً عن موقفها ، وترسيخاً لوجودها ، هكذا يسير البطل مسرعاً ، لا يأخذ زمناً طويلاً عبْر الحدث ، لكن الزمن يصبح بطيئاً جداً من خلال السرد ، فمع كل خطوة ثمة عين تنظر، والتفات من السارد لوصف تلك العين ، وإبراز رؤيتها

وموقفها من تلك الخطوات الجسورة ، هنا يصبح زمن السير بطيئاً مع ارتباطه بأعين الفلاحين ، وشيخِ البلدة وشيخ الخفراء والعمدة ، وناظر المدرسة والتلاميذ وشيخ الجامع والحبيبة ، وقد تنوّعت أماكن وجودهم حتى صارت الخطوة أمام كل واحد منهم حدثا مستقلا، وهكذا تظهر الشخصيات وتختفى سريعا لتتحول هى بشكل فنى إلى كائنات عابرة ، بينما يبقى العابر دائما فى بؤرة المشهد، وحتى بعد موت البطل يستمر الوضع، فتختفى كل الشخصيات بمرور الزمن، بينما تبقى مسيرة البطل مستمرةً فى موّال أو أغنية أو حكاية من حكايات العجائز، وهكذا تمتلئ القصة بشخوص لا يمكن حصرها، وكلها تعبُر سريعا بينما يقيم العابر - حسب عنوان القصة - فى موروث الجماعة.

تبقى ملحوظة خاصة بكلمة يوميات التى ترِد فى العنوان، فالقصة كما ذكَرنا لا تقدم لنا سوى المشهد الأخير تقريبا فى حياة البطل، وهو ما يجعل كلمة "يوميات" لا تتناغم مع القصة، ويمكن أن يصبح ذلك مأخذا، كما يمكن أن نتخلى عن الدلالة المألوفة أو الشائعة للكلمة هُنا، أو النظر للعنوان باعتباره مراوغا ، وهو فعلا يراوغنا كما هو الحال فى كلمة

عابر، كما يمكن ربط كلمة "يوميات" لا بسياق حياة البطل بل بسيـــاق حيـــاة الجماعــــة ، أو شخوصها، خاصة وأن السرد يقدم لنا حياةَ البطل من خلال شخصيات كثيرة، على النحو الذى لا يجعل من حكايته حكاية واحدة نظرا لاختلاف المنظور، فحكاية العمدة عن البطل مثلا تختلف عن حكاية شيخ البلدة، أو الناظر، إلى آخر تلك الشخوص الذين ارتبطوا بالحدث، وهكذا يتحول اليوم الواحد ، إلى أيامٍ تتعدد بتعدد تلك الشخوص.

٢ـ شعرية الاستهلال :

يلعب الأستهلال دورا مهما فى بناء النص السردي، يختلف من قصة إلى أخرى فما طبيعة ووظيفة هذا الدور فى قصتنا؟

لا يبدو الاستهلال مجردَ مقطعٍ يهيئنا لدخول عالم القصة، فالكاتب يسبغُ عليه أهمية خاصة، تظهر مع تلك اللغة الشعرية العالية، كما تظهر من خلال التكرار، حيث يحتوى المقطع القصير على سطريْن يتكرران بشكل لافت، وأخيرا تظهر من خلال انتقال المقطع الاستهلالى نفسه إلى ختام القصة.

وأول ما يحيلنا إليه الاستهلال هو عالم الرسوم الجدارية على نحــو مـــا يرتبط فى أذهاننـــا برسوم المعابد قديمــــا،

أو برسوم الحج ، وهو ما يأخذنا إلى عالم المقدس، ويستمر الاستهلال فى تأكيد هذا الشعور، ولكن بلغة مجازية مراوغة ، على نحو ما يظهر فى "بيت الحبيب" موضع تلك الرسوم، والنهار المسافر نحو الجنوب فى تلك الرسوم، وما يتضح فى التداخل بين البدر الناقص، الذى يتربع كالتاج فوق رأس الجبل، وهذا الشخص الذى يوصَف بالأجمل فى حياة الجماعة، والذى مات لكن بشكل مختلف عن دلالة الموت بوصفه حالة انفصال عن الحياة، لقد سقط لكن ليس كسقوط ورق التوت عن الشجرة، لأنه لم ينفصل بموته عن الجماعة ، بل زاد التصاقا بها.

الاستهلال يقدم الشخصيةَ تقديما جيدا، من خلال حالة الشجن العالية ، والتى تلعب فيها كلمة " أمانة" دورا شجيا ، بهالتها الشعبية التى تجسد اللهفةَ والتوسل، كذلك الإيحاء بالعالم المقدس من خلال رمز الهلال ، والرسوم الجدارية، ووصف البطل بأنه الأجمل، وهو ما يجعلنا نشعر أننا أمام حالة غير عادية ، و مع تقدم السرد تتأكد تلك الدلالاتُ حتى نصل فى النهاية إلى البداية، لنجد أنفسنا ، وقد اختلف انطباعنا عن الشخص العابر فى العنوان، فكلمةُ العابرِ التى

كانت تعكس عدم الأهمية في انطباعنا الأول، تتحول إلى كلمة أخرى تحمل دلالة الخالد لا العابر ، أو يتحول العبور من حالة خارجية مؤقتة، إلى حالة داخلية تترك أثرا لا يُمحى.

كما يلعب الاستهلال دورا في تحويل الزمن من وضعه الطبيعي ، إلى وضعه الفني، فموت البطل هو الحدث النهائي في الحكاية وفْق تسلسلها الطبيعي، لكنه يظهر في الاستهلال بشكل خاطف، لا يمنحنا فرصةً لننفعل بموت البطل رغم حالة الشجن التي تردِ فيها تلك المعلومة، وهذا الذي نراه ميتا في الاستهلال سرعان ما يظهر بعد ذلك في صور حية تُنسينا موتَه، أو تجعل موته عابرا، لأن انفعالاتنا ترتبط بحياته نظرا لتركيز السرد على حياته، وتجميد الزمن عند ذكْر تفاصيلها، في الوقت الذي يمر فيه سريعا على لحظة موته، وغاية الحكاية هي تحويل ذلك الموت إلى خلود، ونحن ندرك تلك الغاية بعد قراءة القصة ككُل، والاستهلال يلعب دورا في التعبير فنيا عن تلك الغاية.

٣- الحكاية الشعبية وأقنعة السارد :

تأتي القصة من خلال منظور لاحقٍ لأحداثها ، فقد جاءت أجيال وأجيال بعد زمن الأحداث ، والتي تحولت إلى حكاية

شعبية يرويها شاعرٌ نصف أعمى، بمصاحبة الرباب، وكذلك ترويها العجائز حول نيران الشتاء، ولم يقتصر استمرار الأحداث فى صورة حكاية شعبية، بل تحولت أيضا إلى أغنية ترددها الصبايا فى الأفراح، وهو ما يكشف عن تغلغل الأحداث فى وجدان الجماعة، وهكذا لم تصبح حكاية شخص عابر بل حكاية جماعة ، حكاية نموذج رأت فيه الجماعةُ تجسيدا لحُلمها.

وما يهمنا هُنا هو الكيفية التى تناول بها الكاتبُ تلك الحكايةَ الشعبية، وكلمة شعبية هنا لا تعنى أن الكاتب قام بالتقاط حكاية متداولة بالفعل، فالحكاية هنا بنتُ مخيلةِ الكاتب، ووصفها بالشعبية يرجع إلى الصياغة التى وضعت الحكاية المتخيلة فى إطار الحكاية الشعبية.

ومِن أبرز المظاهر الفنية التى ساهمتْ فى تحويل البطل إلى نموذج جماعى، ومنحها هذا الطابع الشعبى، هى تفتيت الحكاية وتوزيعها على مجموعة من الأصوات السردية، فالسارد يلعب دورا مهما فى بناء النص ، وهو كتقنية يخضع لوعى الكاتب، وطبيعة الدور المطلوب منه، وفى القصة نجد الكاتب يقوم بتوزيع دور السارد إلى أربعة أدوار هى:الراوى-

السـامع - كـورس - صـوت. وهذا التـوزيـع يلعب دورا فـى مسرحة الحدث ، ويحول القصةَ إلى مقاطعَ سرديةٍ رشيقة.

وقد جاءت تلك الأدوار متعاونةً ومتناغمة ومتلاحمة، فالـ "صوت" يقتحم السردَ ليلقى بجُملة واحدة ويختفى مؤقتا. ويتولى الراوى بعدها ناصيةَ السرد، لكنه يتحرك فى إطار الإشارة التى يقدمها ذلك الصوت، وفى لحظة تالية ينطلق الصوت بعبارة جديدة، وهكذا يستمر الحال، ولا توجد إشارة تحدد هوية ذلك الصوت، لكنّ ظهورَه واختفاءه يبدو منسوجا بشكل فنى ليعبّر عن رسالة ما، ونحن نستطيع الوقوفَ على ذلك بالرجوع إلى مواضعِ ظهور ذلك الصوت، لنعرف كيف بدأ ، وإلى أين انتهى ، وسوف نورِد هنا الأسطرَ التى بدأت بكلمة صوت:

صوت : لكن أين الفتى؟

صوت : لمحه شيخ البلد.

صوت : رآه رجال ساهرون فى الحقل للرّى.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

صوت : شافه شيخ الخفر.

صوت : تعرّف عليه العمدة

صوت : رآه ناظر المدرسة.

صوت : ورأته حلقة صغيرة من الطلبة

صوت : وهى أيضا رأته.

صوت : وشيخ الجامع شافه.

كورس : رأته أجيال أخرى......

هل تعبِّر كلمة صوت هنا عن شخص واحد، أم أكثر ؟ لا إجابة فى النص، لكننا نلاحظ هنا أن أولَ ظهورِ الصوت يرتبط بالسؤال ، فهو لا يعرف أين الفتى ، وفى المواضع التالية يغادر موضع السؤال، ويتحول إلى عارف، ويقوم بجزء من وظيفة الراوي، حيث يُلقى السطر الأول من المقطع السردى ، ويقوم الراوى بسرد الأسطر التالية، ويلعب هذا القناع دورا فى مسرحة الحدث، ويرفع مِن الجانب الدرامى للقصة. ويكتسب هذا الدور أهميتَه فى ظل لغة النص التى تعتمد على المجاز، ووظيفة الصوت هنا هى نقل الخطاب من لغة سردية ترتبط بالمجاز، إلى لغة سردية ترتبط بالواقع الداخلى ربطا مباشرا. كما يقوم بدور إيقاعى من خلال تكرار الكلمة التى تعبّر عن المشاهَدة (لمحه - رأه - شافه).

والقناع الثانى الذى يرتديه السارد هو قناع "الكورس" وهو يلعب دورا فى نسج الهالة الأسطورية للبطل، فما يأتى

على لسان الكورس يضعنا أمام صورة فاتنة للبطل بوصفه رمزا، يظهر ذلك من خلال اللغة، كما يظهر من خلال زمن السرد ، والانتقال من الوصف الواقعى لمشاهدَ حيةٍ تنتمى لزمن القصة، إلى وصف للبطل فى زمن آخر ، زمن لا حق لزمن القصة ، أى أن الراوى يرتبط بزمن الحدث، وهو يظهر كواحد من الجماعة الموجودة فى المكان أثناء الواقعة، ويختفى من القصة قبل الكورس، بينما يرتبط الكورس بالوصف الأسطورى لملامح البطل، والحديث عنه بعد أجيال، وهنا تحدث مفارقة ، فالكورس ينتمى زمنيا لفترة لاحقة لحياة البطل، فترة عبَرتها أجيال، بينما ينتمى الراوى لزمن حياة البطل ، وهو ما ينسحب على السامع ، وبينما يختفى الراوى قبل الكورس متناغما مع هذا الإطار الزمنى، نجد السامعَ هو الذى يبقى فى النهاية بعد رحيل الكورس ، أى بعد مرور أجيال بعد ظهور البطل. ومن ثم فهو يلعب دورا مختلفا فى بناء القصة. فالسامعُ يتجدد بتجدد فعل القص، وسرعان ما يتحول إلى راوٍ لمَا استمع إليه، يستقطب بالضرورة مستمعا آخر، وهكذا يتحول السامع إلى كيان يتكاثر باستمرار، وهكذا يصبح المستمعُ صانعا لخلود البطل.

ويساهم الكورس في نسج الهالة الأسطورية للبطل عبْر ثلاث زوايا ؛ الأولى تقدِّم البطلَ بعمومية، والثانية تتوقّف أمام صوته فقط ، صوته الحي المنير الذي يرقص القصبُ فَرِحاً به، وأخيراً من خلال التوقف بمرارة أمام الجثة التي بقيتْ بعد اختفاء عناصر الموقعة الدامية ، وموقع الصوت بين الجسد الحي والجثة يشير إلى سر البطولة أي الصوت باعتباره المعبِّر عن الرفض، وبرهان الوجود، وبؤرة الرسالة ، والذي لا يموت بل يواصل تسلله من نفْسٍ إلى أخرى، حتى يتجاوز الحنجرةَ التي أطلقته ليصل إلى أجيال وأجيال.

والسامع مِن خلال موضعه في نهاية القصة يبدو أهم شخصية فيها رغم غيابه عن الحدث، وتنبع أهميتُه مِن كونه النقطة التي ينطلق منها الراوي، فالسامعُ شرطٌ أساسي لوجود الراوي، وتبدأ وظيفة السامع بجانبها التقليدي المعروف، وهو التلقي السلبي، بمعنى عدم تأثيره في مجريات القصة ، لكن الكاتبَ لا يتوقف بشخصيته عند هذا الحد، فسرعان ما يتطور وضعُه مِن مجرد سامع ، ليقوم بإلقاء أسئلةٍ قصيرة مثل مَن هو البطل، مَن يكون البطل ، ثم يتحرك إلى موضع التعليق على الحدث ، ثم يتحول إلى ساردٍ عند

ذروة الحدث وهى موت البطل، وكما انتهى الحدث مع صوت السامع، تنتهى القصة أيضا ونحن مع صوت السامع . وهو يسرد المقطعَ الاستهلالى نفسَه الذى بدأت به القصة، وهكذا يأخذ السردُ شكلَ الدائرة، فما كان فى البداية، يأتى فى الختام، وهو مبدأٌ أسطورى معروف.

٤ـ النموذج الأسطورى:

يتخلى الكاتبُ فى القصة عن عنصرٍ من العناصر التى تساعد في رسم ملامح الشخصية ، وتعمل على تثبيتها فى الذاكرة، وهو التسمية ، فجميع الشخصيات التى ترِد فى القصة لا اسمَ لها، ووسيلتُنا الوحيدة للتعرف على هويتها هى الوصف العام والمختزل جدا، فصاحبُ النجوم مثلا يأخذنا إلى هوية الشخصية المهنية، فنعرف أنه ضابطٌ وكفى، وكذلك الألقاب مثل العمدة وشيخ البلدة والناظر، وإمام الجامع، كلها تحيلنا إلى شخصيات نمطية لاخصوصية لها، حتى الآلة المستخدمة فى تدمير الزراعات لا يذكر اسمها، ولا شك فى قصدية الكاتب هنا.

إن التخلى عن التسمية يضعنا أمام فكرة النموذج ، فالضابط هنا هو كل ضابط أياً كان اسمُه، وقُل ذلك عن كل

الشخصيات الأخرى، إنها نماذج متكررة تتسم بالنمطية وتوجد فى كل القُرى، والأمرُ يتكرر أيضا مع المكان ، فالقصة لا تقدم لنا قريةً بعينها، وإنْ كانت تلقى لنا بكلمة تحيلنا إلى بقعة جغرافية بعينها، وهى كلمة الجنوب، وتلك المنطقة الجغرافية تحتوى على عدد كبير من القُرى، وكلها تصلح لأن تكون مكانا للقصة، كما أن تلك الشخصياتِ النمطيةَ لا يقتصر وجودها على قُرى الجنوب بشكل خاص، الأمرُ الذى يشير إلى اتجاه الكاتب نحو تجسيد حدث نموذجى يمكن أن يحدث فى كل القرى.

البطل فى القصة كما ذكرنا نموذجٌ للجماعة، لقد تمنوْا جميعا أن لو عاشوا كما عاش، وماتوا كما مات . وتلك الجماعة نموذج لجماعات أخرى تكاد أن تكون متطابقة تماما، والقصة تأتى فى إطار حكاية شعبية، والحكاية الشعبية يمكن أن تكون محمّلة ببقايا أسطورية، وقد يساعدنا فحص الحكاية فى الوقوف على تلك البقايا، وبالتالى طبيعة حضورها ، أو كيفيته.

ولو نظرنا الصورةَ النموذجية التى يرسمها الكاتب للبطل فسوف نجدها تردُّنا إلى نموذج أسطورى قديم ، وهو نموذج

إله الخصوبة الذى يتعرض للقتل، ومع ذلك يحصل على الخلود، مثل أوزير المصري، وتموز العراقي، وأدونيس السوري، وديونيسيوس اليونانى ، وكل هؤلاء الأبطال الأسطوريين، كانوا رموزا للخصوبة، وانتهت حياتُهم بالقتل، واستمر وجودهم الفاعلُ فى تراث الجماعة، فارتبطوا بطقوسٍ وأعياد كبرى، وكانوا مِن أهم الشخصيات الأسطورية المقدسة التى لعبت دورا تأسيسيا كبيرا فى ثقافة العالم القديم.

إن صورة البطل فى القصة تنطبق على تلك الشخصيات النموذجية، فهى أيضا تقوم على ثلاثة محاور، الخصوبة ، القتل، الخلود.

ولو نظرنا لوصف البطل فى القصة، فسوف نراه ينطبق على تلك الشخصيات لا على مزارع بسيط، تعرض للجنود وسقط، والكورس يقدم لنا البطلَ تماما كما لو كان يقدم أحدَ الآلهة ، فالبطل هنا : زين الشباب، تتحسر النساء حين يمر بهن، العقيمات منهن والأمهات، والعذارى يتلمظن توقها إليه ، تنشرح وجوههن حين يرينه، والفتْيان يُطرِقون خجلا من فتوته. ومروره يُشبه حب العذراء، وشهوة المراهق، وتَناجى

الأحبةِ في غسق القُرى وكل ذلك الوصف المُميَّز يصب في بؤرة محددة هي الخصوبة، ويتكاتف لإبراز البطل كنموذج مثالي لها، ويحيلنا إلى صورة تلك الآلهة الأسطوريةِ القديمة، التي اعتبرتها ثقافةُ العالم القديم رموزا للخصوبة.

وكما ارتبط رمزُ الخصوبةِ الأسطوري بالقتل، يرتبط البطل في القصة المصير نفسِه، وكما تحوَّلَ النموذج الأسطوري إلى كيان خالد، وموضعٍ لاحتفالات شعبية، يحدث الأمر نفسُه لبطل القصة، فالحكاية الشعبية التي تُروى بمصاحبة هسهسة الرباب تتم في الغالب خلال احتفالات شعبية معينة، كما أن تحول الحكاية إلى أغنيات ترددها الصبايا يرتبط في القصة باحتفالات الزواج التي ندرجها في إطار طقوس الخصوبة.

وإذا كان النموذج الأسطوري يرتبط ارتباطا وثيقا بالمقدس، فإن القصةَ لا تغفل هذا الجانب، والذي يأتي محمّلا هو الآخر بأصداء النموذج الأسطوري المقدس، رغم السياق الذي ينتمي إلى ديانة مختلفة وهي الديانة الإسلامية، فنقرأ في القصة : " جذع بلوط عتيق هو ، صوته موج النيل في اندفاعه، قيثارة تنير ظلام قريتنا بنداء الآذان، تتساعب

أسماعنا على صوت ترتيلاته كل صباح، حين تتأود أعطاف وادينا الخصيب، يرقص القصب فرحا بصوته."

يظهر البطلُ في القصة مرتبطا بالمقدس من خلال ارتباطه بصوت الآذان، والترتيلات الصباحية التي تَستيقظ عليها الجماعة، وترقص الزراعات فرحا بها، ويظهر ارتباط البطل بالمقدس هنا ليقدم لنا شخصية نمونجية أو متميزة في علاقتها بالمقدس، فهو أول مَن يبادِر بفتح عالم البَشر والزراعات على فضاء المقدس، وفي موضع آخر نراه موضعا للحديث في صلاة الجمعة، أي أن حكايتَه لم تقتصر فقط على الفن الدنيوي المحض كما يتمثل في الحكاية الشعبية، وأغاني الأفراح، بل دخلتْ أيضا فن الخطابة المرتبط بالمنبر، وتوحدت مع أبرز الشعائر الدينية، وعلاقةُ البطل بالمقدس هنا تأتي في حدود الإطار الذي ترسمه الثقافة الإسلامية، لكن ما يجذب الاهتمامَ هنا هو قدرة النموذج الأسطوري على التسلل بخفاء إلى ذلك الإطار الإسلامي الصارم، وبدرجةٍ تجعل حضورَه كثيفا رغم تلك المراوغة، التي تجعل هذا الحضورَ ماكرا للغاية، لا يمنح نفسه بوضوح، فالمقطع السابق يحوي ثلاث إشارات، الأولى، تربط البطلَ بجذع البلوط، وهو ما

يذكّرنا بجذع الشجرة الذى اختفى فيه جسدُ أوزويريس، والثانية، تربط البطلَ بالنيل المندفع، ونحن نعرف علاقة أوزوريس بالنيل، أمّا الإشارة الثالثة فتربط البطلَ بالمقدس من خلال وقت شروق الشمس ، ونحن نعرف مكانة الشمس فى العقيدة الأوزورية، وهكذا يتداخل النموذج الأسطوري، مع النموذج الذى تطرحه القصة تداخلا خفيا وفى حدود ما تسمح به علاقة مجتمع القصة بالمقدس.

وكما حَدَث مع تلك الآلهة القديمة يُقتل البطل، لكن موته ـ كما هو الحال مع موتِهم ـ لا يعتبر نهاية المطاف ، بل يصبح البطل خالدا ، ونموذجا يُحتذى عبْر الأجيال فقد " رأته أجيال أخرى فى هسهسات الرباب، بيدِ شاعرٍ نصف أعمي، يحكى عن رجال دفنتهم أقدام الزمن، رأته الصبايا فى أغنيات الفرح، فى حكايات العجائز حول نيران الشتاء" نحن إذن أمام نموذج أسطورى يرجع تاريخه إلى عهود سحقية، و يولَد فى زى جديد من خلال صورة سردية مختلفة.

٤ـ أسطرة البطل أم أسطرة الجماعة؟

يبدو غريبا أن نتحدث هنا عن أسطرة الجماعة، فالنص يقوم أساسا على أسطرة البطل على نحوِ ما سبق. لكن

ينبغى أن نميز هنا بين البطل الأسطوري، والهالة الأسطورية للبطل فى قصتنا ، فالبطل الأسطورى يكتسب تلك الصفةَ من خلال انتمائه لعالم الآلهة، وقيامِه بأعمال خارقة تفوق قدرةَ الإنسان، أمّا البطل الذى يظهر فى هالة أسطورية فيكتسب تلك الهالة من خلال الآخر، الراوى أو الشخصيات الأخرى فى الحكاية، ويبدو من المناسب أن نشير هنا إلى علاقة الراوى عموما بالأسطورة.

إن ظهورَالراوى يُعد خطوة لاحقة فى أسلوب سرد الأساطير، ترتبط بفترة حضارية تَقدّم فيها الإنسانُ خطواتٍ كبيرةً للأمام ، وبات قادرا هو الاخر على القيام بإنجازات كبيرة، وبين الفترتين توجد متغيرات أثّرتْ على طريقة سرد الأسطورة، فالأسطورة فى البداية كانت شأنا دينيا، وكانت تُروى بمعرفة الكهنة كنصوص دينية مقدسة، وكانت الحكايات الأسطورية تعتمد على شخصيات خارقة، لأن الشخصياتِ آلهةٌ أو فى حُكم الآلهة وتتمتع بقوة مطلقة، وبالتالى فإن أفعالَها فوق قدرة البشر، ولا تنتمى تقنية الراوى لتلك المرحلة بل إلى مرحلة تالية، وعالمٍ آخر، ليس هو عالم الشخصيات الأسطورية الخارقة ، بل عالم الشخصيات البشرية الخارقة،

وكلمة خارقة هنا لا تعنى أنها تفعل ما يفوق قدرةَ البشر، بل ما يعجز البشر عادةً عن فعِله، رغم وجود إمكانية الفعل، على نحو ما يتمثل فى صورة البطل الشعبى ، فهو مجرد إنسان لكنه مميز ، ويقوم بأعمال تبدو مبهرة وخارقة فى نظر المحيطين به.

وهكذا تختلف حكاياتُ الأبطال الشعبيين عن الحكايات الأسطورية، فالحكاية الأسطورية مقدسة فى معتقد الجماعة، وهى تُروى كنصٍ دينى بمعرفة الكهنة، أما الحكايات الشعبية فهى غير مقدسة بالمعنى الديني، أو هى دنيوية تهدف إلى إبراز هوية الجماعة وحفظِ مآثرها ، وهنا يتولى الراوى الشعبى لا الكاهن سردَ الحكاية، وقد ترتبط الأسطورة براوٍ أيضا ، لكن الراوى الشعبى كتقنيةٍ يرتبط بحكايات الأبطال.

هكذا يظهر الراوى الشعبى على نحوٍ مباشر وفْقَ وضعيته التقليدية وهو يبدأ الحكى بالدعوة للصلاة على النبى ، ويفتح المجالَ لنسمع استجابة السامع، فصوتُ السامعِ هُنا يوحى بأهمية القصة، ولهفةِ المتلقى على معرفة هوية البطل ومصيره، لكن الراوى لا يظهر بصفته مسيطراً ومهيمنا على السرد، ولا يظهر بصفته يُلقى نصاً يحفظه عن ظهر قلب ويكرِّره ، ولا

نرى القصةَ تنهمر من شفتيه من بدايتها إلى نهايتها ، بل نرى صوته مقسَّماً ونرىْ أصواتا أخرى تحل محله ، وتحول روايته إلى مقاطعَ منفصلةٍ لكنها متصلة فى ذات الوقت، سواءٌ أبذاتها أم بالرواة القادمين، ومنهم ذلك الصوت غير المعلوم المصدر والهوية والذى يتدخّل إحدى عشرة مرّة ليلقى بسؤال قصير عن البطل ومكانه والذين شاهدوه كما ذكرنا، وكلها أسئلة مباشرة تفتح الطريق للراوى ، وتوجهه صوبَ شخص من شخوص القرية ليقدِّم لنا رؤيته ، والراوى يتبع ذلك الصوتَ ويقدم لنا بطل القصة عبْر أعين كثيرة ، وعلى النحو الذى يتحوّل معه قِسم كبير من النص إلى سؤال من جُملة واحدة ، تتبعه إجابة من عدة أسطر ، وهنا تتحقق الوقفة حيث زمن القصة متمثلا فى زمن خطوات البطل ، أصغر كثيراً من زمن الخطاب ، كما يتحقق المزج بين التقديم البانورامى للراوى العليم وعكس الأصوات عبْر وعى شخصيات تتناوب دفةَ السرد وتطرح رؤيتَها خارجياً وداخلياً. وفى استخدام الوقفة هنا تركيزٌ وتأكيد على لحظة الذهاب إلى المواجهة باعتبارها اللحظةَ التى يُراد ترسيخُها فى أعماق المتلقى .

وهكذا تتعدد المواقفُ وردود الأفعال عبْر المشاهِد التى تبدأ بفعل (رَأى) والتى يمكن تقسيمُها إلى خمسة مواقف :

١- **اللامبالاة** : موقف عموم الفلاحين الساهرين لرَىّ زراعاتهم ، ويتجسد فى استغراب الحدث وتكذيب العين التى ترى فُرداً وحيداً يحمل عصاه ويتوجّه لمحاربة آلاف الجنود ، الفعل هنا أقربُ للخوارق التى لا تنتمى للواقع، والفعلُ ليس خارقا فى حد ذاته بل ما يبدو خارقا هو عدم القيام به ، وبدلا من مواجهة الضعف يتم طرد البطل من الواقع واقتصار وجوده على عالم الحكايات الخيالى ، وبتلك الصفة يتواصلون مع البطل فيتركونه كما يتركون أبطالَ الحكايات ، ويذهبون إلى النوم.

٢- الضد / موقف رجال السلطة في القرية ، وهُم العمدة وشيخ البلد وشيخ الخفراء ، وليس فيه إجماعٌ حد التطابق كما فى الموقف الأول، بل تتعدد الضدية بتعدد كل شخص وموقعه فى سلّم السلطة ، فشيخ الخفراء يلتبس عليه الأمر، فيراه شبحا يجسد خروجا غامضا على السلطة يتعذر فهمه، أما شيخ البلدة فيتقدم قليلا فى الضدية ليراه مجنوناً، أما العمدة فيؤله الحدثُ أكثر، ولا يقتصر دوره على اتهام

البطل بل يعترض طريقه محاولا إجبارَه على العودة ، ونلاحظ هنا حركةَ الداخل المتمثلة فى تلك المواقف وحركةَ الخارج المتمثلة فى الوصف الذى يوميء لفساد تلك الفئة؛ فشيخ البلدة فى غرفة مع زوجة شيخ الخفراء وهى تتزين أمام المرآة، وشيخ الخفراء يتحرّش فى مكان آخر ببلهاءَ يعطف عليها أهل القرية، والعمدة يتهادى كالبطة مِن أثر الرخاء الذى يعيش فيه معتمداً على رجاله القُساة الفاسدين .

٣- **المعية** : موقف الحبيبة ، وشيخ الجامع، وناظر المدرسة، والتلاميذ، والعلاقة هنا تقوم على ثنائية الحب والمعرفة، وتعبِّر عن موقف العقل والقلب معا، والمشاركة هنا وجدانية، فالحبيبة تشارك بالخوف والتصدُّع ، والشيخ يساهم بخُطبة جُمعة ولقب شهيد ، والناظر يشارك بالشفقة والتمنِّى ، والتلاميذ يشاركون بشعورهم بالخزى والندم على كونهم ليسوا مع البطل ، وهو موقف يتجاوز بالكاد موقفَ اللامبالاة، لكنه يعبِّر عن أمنيةٍ أو حلم التوحد مع البطل.

٤- **الشاهد** : موقف القصب وقضبان السيارة الخرساء وشمس الشموس ، ويبدو فى صيغة الحياد ؛ لتعلُّقه بعناصرَ غير بشرية ، لكنه حياد يمجِّد البطل، فالعِيدان ترى فيه

مدافعاً عنها، والقضبان ترصد وهجَ العزيمة والتحدي، أمّا شمس الشموس أو العين الكلية فترصد الخزى وهو يغلف دروب القرية.

٥- **التراث** : موقف الرباب ، أغنيات الفرح ، حكايا العجائز ، وهو يقدم صورة فاتنة للبطل تزرع المعيةَ فى قلب كل مَن يراها بحيث يتمنّى أن لو عاش ومات كما عاش ومات البطل.

الجماعة على مستوى الأصوات السردية، أو الشخوص التى تنتمى إلى مجتمع القصة، هى التى تنسج الهالةَ الأسطورية للبطل، ولو نظرنا إلى ملامح البطل فى القصة، والفعل الذى مارسه، نجده في متناول قدرة الإنسان، بل والطبيعى أن يكون فعلا عاديا لكل الناس، لكن هذا الطبيعى واقعيا فى حُكم الأسطوري. أى أن الفعل الأسطورى الخارق فى الحقيقة هو عجز الجماعة وصمتها، وهذا الصمت هو الذى صنع تميز البطل، وهو الذى قاد المخيلة الجماعية لتخليد الفعل العادى، لأنه يبدو خارقا فى ظل عجزها، وتخليد الفعل هنا يعكس حلُما فى تجاوز طغيان الصمت، ظهرت بوادره مع تلك الشخصيات المتعاطفة مع البطل سواءٌ أمِنْ

خلال القلب المحب، كما هو الحال مع الحبيبة ، أم العقل كما هو الحال مع شيخ الجامع والناظر، ودخول الفعل عالم الحلم يتوازى مع دخوله عالم الأسطورة، وما أقربَ الشبهَ بين الحُلم والأسطورة، ويتأكد الحال بموقف التلاميذ الصغار، الذين يعبّرون عن موقف أكثرَ وضوحا ، يتجلى فيه الخزى والندم، بخلاف موقف الكبار الذين يتعاملون بشكل خارجى مع الحدث، فيتابعونه ثم يغطون فى النوم، وما أقربَ الشبه أيضا بين عالم الأسطورة، وعالم الصغار نظرا لقربه من الفطرة الإنسانية قياسا بعالم الكبار.

فى القصة يظهر هذا التناغم بين الشكل والمحتوى ، فالملامح الأسطورية فى القصة تظهر على المستوى الجمالى من خلال مهارات السرد، وتجدر الإشارةُ هنا إلى اللغة الشعرية التى تلعب دورا فى تداخل العوالم، فالآلة التى تفتك فى الزراعات تأتى فى صورة نمرٍ جائع يلعق عصارة القصب ، والسيجارة تملك خصرا يربط التدخين بالجنس، وغيرها من الصور الشعرية، ولا يتوقف جمال اللغة عن هذا الحد ، بل تظهر أساليبُ كثيرة تشحن الكلمةَ بطاقات شعورية قوية ، كأن يذكر الساردُ كلمة ثم يتوقف لحظة ويكرر الجملة مثل "

والآلة ، رأيت الآلة " ، ومثل " والأرض ، الأرض مفروشة بآلالف من جثث تنزف عصيرا" وهنا تظهر كلمة الآلة وكلمة الأرض فى الاستعمال الأول، محمّلةً بشحنة شعورية، لا تقول لنا شيئا بقدر ما تأخذنا إلى إحساس عميق بالكلمة وهى تخرج من اللحم والدم لا من اللسان، وغير ذلك من المهارات التى تقدم لنا لغة ثرية تتجانس مع الفضاء الأسطورى.

وتظهر الملامحُ الأسطورية على المستوى الوجودى لمجتمع القصة، حيث تتجلى فى الصمت الأسطوري، والعجز عن ممارسة فعل عادى مع النظر إليه بوصفه خارقا، وتصل تلك النظرة إلى ربط البطل بكائنات غيبية لها حضورُها فى الثقافة الشعبية، فيظهر البطل فى نظر إحدى الشخصيات كمَنْ أصابه الجن، وفى نظر أخرى بوصفه شبحا. وأخيرا تتجلى فى الحُلم الأسطورى بتجاوز ذلك العجز، الحُلم الذى يظل كامنا رغم مرور السنوات ولا يجد متنفسا له إلا فى تحويل شخص عابر إلى بطل يكتسى بهالة أسطورية ، تتناقل حكايته عبْر شدو الرباب ، وأغنيات الفرح ، وحكايا العجائز.

المراجع :

١ـ فراس السواح دين الإنسان : بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين ـ الطبعة الرابعة، دمشق- ٢٠٠٢ -ص ٥٨ .

٢ـ أحمد حسين الدقر ـ الحياة للحياة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة الجوائز ـ ١٩٩٩ .

المـــراجع

أولا : الأعمال الأدبية

١ـ أحمد حسين الدقر ـ الحياة للحياة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة الجوائز ـ ١٩٩٩ .

٢ـ أحمد فؤاد جويلي ـ كتاب المحو ـ وفي الصفحة التالية للغلاف، يظهر العنوان متبوعا بعبارة " وقصائد عن السلك الطويل الشائك" ـ المجلس الأعلى للأقصر ـ كتاب طيبة العدد الأول ـ ٢٠١٠ .

٣ـ أشرف البولاقي ـ واحد يمشي بلا أسطورة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة إشراقات أدبية – ٢٠٠٨ .

٤ـ بهاء الدين رمضان ـ موسيقا للبراح ـ الهيئة المصرية العامة الكتاب – ٢٠٠٢ .

٥ ـ سعيد رفيع ـ العودة إلى جوبال ـ مجموعة قصصية ـ نفرو للنشر والتوزيع ـ القاهرة – ٢٠٠٦ .

٦ـ عبد الجواد خفاجي ـ عرس المجلى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠٠٧ .

٧ـ عصام راسم فهمي ـ رقص أفريقى ـ الدولية للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ٢٠٠٢ .

٨ـ محمود الأزهرى ـ قبلت وردتها ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة إبداعات ـ العدد ٢٥٧ ـ القاهرة – ٢٠٠٨ .

ثانيا مراجع عربية

٩ـ رفيق العجم ـ موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامى ـ مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت ١٩٩٩ـ ص٢٨٢ .

١٠ـ عبد الكريم الجيلى ـ شرح مشكلات الفتوحات المكية ـ تحقيق وتقديم يوسف زيدان ـ دار الأمين ـ القاهرة ١٩٩٩ – ص ٩٠ .

١١ـ فراس السواح دين الإنسان : بحث فى ماهية الدين ومنشأ الدافع الدينى، دار علاء الدين ـ الطبعة الرابعة، دمشق – ٢٠٠٢ .

١٢ـ فؤاد زكريا ـ التفكير العلمى ـ عالم المعرفة ـ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت – ١٩٧٨ .

١٣ـ محمد عجينة ـ موسوعة أساطير العرب ـ دار الفارابى ـ بيروت – ١٩٩٤ – الجزء الأول – ص ١٥٣ .

١٤ـ نور الدين الزاهى ـ المقدس الإسلامى ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى – ٢٠٠٥ .

ثالثا : مراجع أجنبية مترجمة

١٥ـ أدغار موران ـ النهج : إنسانية البشرية ، الهوية

البشرية ـ ترجمة دكتورة هناء صبحى ـ هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث (كلمة) أبو ظبى – ط١ – ٢٠٠٩ .
١٦ – أرنست كاسيرر ـ اللغة والأسطورة ـ ترجمة سعيد الغانمي ـ منشورات كلمة ـ هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث – ٢٠٠٩ ـ ص ٩٣ .
١٧ـ بيتر ف . مارييتلّى ـ الرعوية ـ ترجمة د عبدالواحد لؤلؤة ـ موسوعة المصطلح النقدى ـ المجلد الرابع ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط١– ١٩٩٣ .
١٨ـ جورج بوزنر وآخرون ـ معجم الحضارة المصرية القديمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية – ١٩٩٦ .
١٩ –جى سى كوبر ـ حكايات الخوارق : مجاز للحياة الداخلية للإنسان ـ ترجمة وتعليق / كمال الدين حسين ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة – ٢٠٠٥ .
٢٠– روجيه كايوا ـ الإنسان والمقدس ـ ترجمة سميرة رشا ـ مراجعة د. جورج سليمان ـ المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى – ٢٠١٠ .
٢١ – رينيه جيرار ـ العنف و المقدس ـ ترجمة سميرة رشا ـ مراجعة د/جورج سليمان ـ المنظمة العربية للترجمة ـ الطبعة الأولى ـ بيروت – ٢٠٠٩ .

٢٢– مرسيا ألياد ـ المقدس والعادى ـ ترجمة عادل العوا ـ دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ـ ٢٠٠٩

٢٣– هيرودت ـ تاريخ هيرودت ـ ترجمة عبد الإله الملاح ـ المجمع الثقافى ـ أبو ظبي– الطبعة الأولى – ٢٠٠١ .

رابعا : مجلات :

٢٤ – محمد بو دويك ـ الشعر الرعوى :المفهوم والخصائص ـ مجلة نزوى – العدد ٦٢ ـ ابريل ٢٠١٠ .

- صدر للكاتب :

١- الخيط فى يدى - هيئة قصور الثقافة -١٩٩٧ .

٢- تقطيبة المحارب - ط١ كتاب حتحور - ١٩٩٩ .

ط٢ مكتبة الأسرة - الهيئة العامة للكتاب .

٣- خازنة الماء - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٢ .

٤- فراشة فى الدخان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ .

٥- تمثال رملى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢ .

٦- الموتى يقفزون من النافذة - هيئة قصور الثقافة ٢٠١٣.

وله عدة كتب تحت الطبع منها :

١- شعرية الهامة

٢- الشعر والطقس

٣- القربان البديل

٤- طقوس الثأر

٥- الفكر المسحور

- شارك بأبحاثه فى عدد من المؤتمرات، ونُشرت تلك الأبحاث فى كتب مشتركة ومنها :

١ـ (المكان و تجليات الموروث الشعبى فى شعر العامية)
مؤتمر جماليات المكان ـ المنيا ـ ٢٠٠٢ .
٢ـ (الوعى الشفاهى والوعى الكتابى)
مؤتمر العامية لهجة إبداع ـ أسيوط ٢٠٠٣ .
٣ـ (المروى له فى الخطاب الروائى)
مؤتمر الإبداع وقضايا الحرية ـ أسوان ٢٠٠٥ .
٤ـ (أزمة الهوية العربية)
مهرجان حورس الأدبى ـ إدفو ٢٠٠٦ .
٥ ـ (تقنيات السرد وأفق الدلالة)
مؤتمر إقليم وسط وجنوب الصعيد ـ المنيا ٢٠٠٧ .
٦ـ (سينوغرافيا النص السردى)
مؤتمر أمل دنقل ـ قنا ٢٠٠٧
٧ـ (الهوية المعلّقة)
مؤتمر إقليم وسط وجنوب الصعيدـ أسوان ٢٠٠٨ .
٨ـ (ثقافة الثأر وشعرية الهامة)
مهرجان طيبة الثقافى الدولى ٢٠٠٩ .
٩ـ (الشعر والأسطورة)
مهرجان طيبة الثقافى الدولى ٢٠١٠ .

١٠- (مفهوم الثورة الثقافية)
اتحاد كتاب مصر- القاهرة ٢٠١١ .
١١- (ثقافة القبيلة ومستقبل الديمقراطية)
مؤتمر جنوب الصعيد الأول- أسوان ٢٠١٣ .

الفهـرس

رقم الإيداع ٢٠١٤/١٦٤٦٥
الترقيم الدولى 978- 977- 07- 1667

هذا الكتاب

ولدت الفنون جميعا من رحم الطقوس والأساطير، ولم تنفصل مسيرتها عن فكرة المقدس، إلا في العصر الحالى، الذى بات يفرض تحديا جديدا، فى ظل الشكوى من ماديته المتوحشة، الأمر الذى يدفع المبدعين لمواجهة الشرك المادى الكبير، محاولين استعادة الحكمةِ المفقودة، وتحقيق التناغم بين الروح والعقل، وهُم بذلك يدخلون فى الرحاب الواسع لفكرة المقدس. والكتاب يتناول فكرة المقدس على مستوى الشكل والمضمون، فى عدد من النصوص المعاصرة، مع رصدِ طبيعة اشتباكها مع الظواهر الإنسانية التى ارتبطت بالمقدس ممثل السحر، والأسطورة، والخرافة، والتصوف، وحكايات الجان، وخطاب الخوارق وغيرها.

المؤلف:

فتحي عبد السميع



شاعر مصري، أصدر ست مجموعات شعرية، وله أكثر من عشرين بحثا شارك بها في مؤتمرات مختلفة. عضو مجلس إدارة مركز الثقافة اللامانية بجامعة جنوب الوادي، وتم انتخابه أمينا عاما لمؤتمر أدباء مصر ٢٠٠٩، ومثل مصر في أنشطة اجتماع اتحاد الكتاب العرب بمسقط عام ٢٠١٣.

روايات مصرية للجيب

إنها بالفعل شىء ملائكى رائع

إثارة ، متعة ، ثقافة ، تسلية ، ذكاء ، ألعاب ، مغامرات



أكثـر الروايات باللغـة العربيـة
إثارة ، وأحفلها بالمتعة والثقافة

تـ ... مع
أحلى ... ايات

المؤسســة العربيــة الحديثــة للطبــع والنشــر والتوزيــع 10 ، 16 ش كامــل صدقى الفجالــة ،
4 ش الإسحاقى بمنشية البكرى روكسى مصر الجديدة - القاهرة - ت : 22586197 - 24677371 - 24677138
فاكــس - 202/24677188 ج.م.ع ، 4 ش بدوى محــرم بك - الإسكندريــة ت : 03/4970840 - 03/4970850